cuadernos de hermenèutica

Ll. Duch
M. Lavaniegos
G. Muzzio
A. Ortiz-Osés
B. Solares
M. Steenbock
A. Yáñez

Mito y Romanticismo

Universidad Nacional Autónoma de México

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez

Directora

Dr. Rodolfo Uribe Iniesta

Secretario Académico

Lic. Mercedes Gallardo Gutiérrez

Secretaria Técnica

Comité Editorial

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez

Presidenta

Lic. Mercedes Gallardo Gutiérrez

Secretaria

Dra. Ivonne Szasz Pianta

Profesora-investigadora del Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales de El Colegio de México, A.C.

Dra. Blanca Rebeca Ramírez Velázquez

Profesora-investigadora del Departamento de Teoría y Análisis de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Dr. Antonio García de León Griego

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Dra. Elsa María Cross y Anzaldúa

Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Mito y Romanticismo

CUADERNOS DE HERMENÉUTICA 4

Mito y Romanticismo

Ll. Duch, M. Lavaniegos, G. Muzzio, A. Ortiz-Osés,
B. Solares, M. Steenbock, A. Yáñez

Blanca Solares (Editora)

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

B241
M58

Mito y Romanticismo./ Blanca Solares Altamirano, editora. Lluís Duch, Manuel Lavaniegos, Gabriel Muzzio, Andrés Ortiz-Osés, Blanca Solares, Mónica Steenbock, Adriana Yáñez, coautores. Cuenavaca, México: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2012.

294 p.

ISBN: 978-607-02-3244-2

1. Hermenéutica. 2. Mitos. 3. Romanticismo. 4. Ilustración. I. Solares Altamirano, Blanca, editora. II. Duch, Lluís, coautor. III. Lavaniegos, Manuel, coautor. IV. Muzzio, Gabriel, coautor. V. Ortiz-Osés, Andrés, coautor. VI. Mónica Steenbock, coautor. VII. Yáñez, Adriana, coautor.

Catalogración en publicación: Martha Frías, Biblioteca del CRIM.

Esta obra se dictaminó por pares académicos y cuenta con
la aprobación del Comité Editorial del CRIM para su publicación.

Diseño de portada: LadoB Editorial
Ilustración: J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844

Primera edición: junio de 2012

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad núm. 3000, Delegación Coyoacán,
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
www.crim.unam.mx

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

ISBN: 978-607-02-3244-2

Impreso y hecho en México

Contenido

Presentación 11

Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico
por Blanca Solares 17

Dios, la naturaleza, el arte y la religión 24
Mito, misterio y razón 27
Patria – pueblo – identidad 30
El "ocaso de los dioses" y la afirmación de la libertad individual 33
Romanticismo y política en el siglo xx 37
El imaginario romántico 39

Gérard de Nerval: mito y poesía
por Adriana Yáñez Vilalta 43

Gérard de Nerval 45
El tiempo de lo imaginario 46
La vocación por la palabra 56

Nietzsche: la Ilustración Romántica
por Andrés Ortiz-Osés 65

Presentación general 67
Nietzsche: la disonancia encarnada 70
1. Del Nietzsche romántico al posromántico 71
2. El equilibrio de Dioniso y Apolo 76
3. El desequilibrio entre Dioniso y Apolo 80
4. Hermes entre Dioniso y Apolo 84
5. Filosofía hermesiana 88
6. La vida y la muerte 93
7. Sentido y sinsentido 99
Conclusión final: Zaratustra 103
Excurso sobre G. Vattimo 106

Colofón: Iustración Romántica 110

E.T.A. Hoffmann y J.W. Goethe.
Algunos puntos de encuentro entre *El hombre de la arena y Los sufrimientos del joven Werther*
por Gabriel Muzzio 119

Un contexto memorable 122
E. T. A. Hoffmann (1776-1822),
¿el personaje más extraño de la literatura romántica? 126
El hombre de la arena. Tres cartas y una reflexión.
Sobre el contenido y la estructura del cuento 128
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832),
un iluminado de la época 137
Los sufrimientos del joven Werther.
Novela epistolar con intervención del editor como personaje 139
Conclusión 141

La interpretación del mito
en Johann Gottfried Herder (1744-1803)
por Lluís Duch 143

Los Nibelungos: un fenómeno mítico-religioso nacionalista
por Mónica Steenbock 151

Mito e identidad alemana 155
El *Canto de los Nibelungos* como libro de culto 162
Los Nibelungos después de 1945: la rebeldía de A. Kiefer 166
Coda 172

Friedrich y Turner:
el *paisaje* romántico como viaje a los confines
por Manuel Lavaniegos 175

Bibliografía 281

Videos 288
Discografía 288

Autores 289

A Adriana Yáñez
In memoriam (1954-2009).

Presentación

Y en el peinar de Poseidón
Penetró con devoto temblor…
Schiller

El presente número de *Cuadernos de hermenéutica* trata de la problemática relación entre *mito y romanticismo* en distintos autores, lugares y momentos de la historia de Occidente. El conjunto de textos que hemos reunido quieren abrir al lector la posibilidad de volver a pensar esta relación, especialmente, a partir de la constatación contemporánea del fracaso de los métodos reductivos de las ciencias —positivo/deterministas y analítico/formales— con respecto a su concepción de la Naturaleza y el Hombre.

Qué lugar siguen teniendo en nuestras vidas, racionalizadas instrumentalmente y configuradas de modo prevalente por la industria mediática, enfocada al consumo y la novedad, los contenidos temáticos del miedo, la angustia, la muerte, la locura, el amor, la libertad, la afirmación del individuo, el mito, la poesía, la religión, la necesidad de Dios. Problemas propios del primer Romanticismo, desde la segunda mitad del siglo XVIII, y que se reavivan en nuestros tiempos "posmodernos" y "post-seculares", particularizados por la amenaza permanente de una catástrofe de alcances incalculables. Nunca antes en la historia de la humanidad, la destrucción del planeta habría podido efectuarse tan eficazmente a través de los medios provistos por el desarrollo de la ciencia y la tecnología, derivados de una economía centrada en la

permanente valorización de la ganancia y una visión del mundo (*Weltanschaung*) fundada en la concepción de la Naturaleza como dominio y control, tanto del medio ambiente como de los hombres. Frente a esta avalancha destructiva e inhumana en ciernes, derivada del proyecto de "racionalización" de la existencia, el Romanticismo, como tendremos la oportunidad de mostrar a través del conjunto de ensayos aquí reunidos, intuyó otros valores, otra concepción del hombre y de la vida.

El conjunto de escritos que ofrecemos al lector se inicia con una serie de "Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico". Se contextualiza aquí históricamente este movimiento y su devenir, se destacan los contenidos particulares que hacen del Romanticismo un movimiento fundamentalmente paradójico y radicalmente ambiguo. Se presentan los horizontes teóricos contemporáneos sin los que, hoy, resulta difícil hacerse de una valoración equilibrada al respecto, y que dan unidad al conjunto de estas investigaciones.

El artículo de Adriana Yáñez, "Gérard de Nerval. Mito y poesía" nos conecta con el carácter *pasional* con el que se suele identificar al Romanticismo de manera inmediata, pero que no se agota ahí. No es casual que nuestra autora haya elegido las *Quimeras* de Nerval como el motivo de sus reflexiones. Pues, para ella, acorde con *La canción de los pinos* de Rubén Darío:

> Románticos somos. . . ¿Quién que *es* no es romántico? Aquél que no siente ni amor ni dolor, aquél que no sepa de beso y de cántico, que se ahorque de un pino: será lo mejor. . .

Con G. de Nerval nuestra autora sostiene que todo es posible "en el tiempo del poema", donde los elementos de nuestra memoria "se ordenan, se reúnen" y "se distribuyen con precisión y coherencia". La poesía, el nivel más originario y radical del lenguaje: "Expresa la nostalgia de… los mitos y de los *Evangelios*, destinado a evocar la unidad perdida, que constituye el núcleo del pensamiento religioso". Mito y poesía comparten una misma sabiduría originaria, según la cual todas las cosas están juntas y singularizadas a la vez. No se trata de empobrecer la expresión reduciendo sus significados a consensos coyunturales, sino de abrir la significación al

misterio del Ser, o a su dimensión poética, para alimentar nuevas narrativas, precisamente, en esta era de información y realidad virtual.

El trabajo de Gabriel Muzzio llama nuestra atención sobre otro de los aspectos centrales del movimiento romántico frente al desarrollo de la modernidad ilustrada, el lugar del miedo y la angustia, para los que el racionalismo, hasta nuestros días, no acaba de encontrar una solución congruente (¿la hay?). A partir de "El hombre de arena", un magistral cuento de E. T. A. Hoffmann, y la novela *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, G. Muzzio llama nuestra atención sobre un tema recurrente de la literatura romántica, el desencadenamiento trágico al que suelen llevar las obsesiones humanas o el pánico que, incubado desde la infancia, puede apoderarse del hombre en cualquier momento de su biografía. Algo que en su origen nada tiene de espantoso, asociado, quizá, con una cierta voluptuosidad —diría Freud, con "la fantasía de la vida en el vientre materno" en el cerco de un entorno represivo— puede cernirse en la vida del hombre, incontrolablemente, como una amenaza fatal.

Mónica Steenbock subraya la persistencia del mito en el siglo xx y la necesidad del análisis genealógico de los sueños y fantasmas de la Modernidad asociados al delirio mítico. A través del devenir de la saga de los Nibelungos en la cultura alemana y su influencia en la historia cultural de ese país, destaca el carácter ambiguo del mito y sus temas recurrentes: la inmortalidad, el viaje, el abismo. El carácter épico de la saga quiso utilizarse, incluso por los Románticos, como material pedagógico para promover las cualidades fundamentales y los valores político-morales de la naciente nación alemana, durante los siglos xix y xx. Sin embargo, tras su manipulación ideológica por el nazismo, después de la segunda guerra mundial, las referencias a los Nibelungos, prácticamente fueron borradas del contexto alemán. Sólo décadas después, el mito de los Nibelungos fue apareciendo nuevamente en la vida pública de ese país, a través de su masificación alterada por la industria televisiva y cinematográfica de Hollywood.

No fue sino hasta la segunda mitad de la década de los setenta, que el *mito* volvió a ser considerado seriamente en el arte plástico sobre todo de Anselm Kiefer, dando pie al escándalo y la condena. ¿Qué cuerdas secretas vuelve a movilizar el mito en pleno siglo xx? ¿Hasta

qué punto nos condiciona? ¿Cuál fue su importancia durante el nacionalsocialismo? ¿Qué relevancia tiene reconstruir su influencia en la constitución de la Europa contemporánea?

El trabajo de M. Lavaniegos, "Turner y Friedrich: el paisaje romántico como viaje a los confines", nos remite nuevamente a la problemática concepción de la Naturaleza, como fuente de vida y como dominio racional de la vida. A través del análisis de algunas de las pinturas de J. M. W. Turner y C. D. Friedrich, quizá los paisajistas más radicales y significativos del Romanticismo pictórico, el autor nos aproxima a uno de los núcleos decisivos de la vasta y compleja problemática artístico/estética que ocupó a los Románticos y cuyos efectos llegan hasta nuestros días. Se trata, sobre todo, de enfocar un desplazamiento clave, el del *Paisaje*, que hasta entonces había fungido como un subgénero en el devenir occidental del arte, adosado a la suprema pintura "histórica" y "religiosa" –básicamente antropocéntrica, según la concepción académica Neoclásica– que pasa a adquirir autónomamente, con el Romanticismo, el "rango de imagen religiosa o mitológica". Este deslizamiento y transformación de la pintura paisajística va a implicar, no sólo una ruptura con los cánones de las *Beaux-arts* y su esquema axiológico —de *lo bello* a *lo sublime*, de la ciencia a la poesía, de la vigilia al sueño, de la razón a la imaginación, etcétera—, a favor de la expresividad libre del artista, sino que será la encarnación visual de un anhelo de fusión con la Naturaleza percibida como *Cosmos* o *Physis*, irreductible al control racional y al mecanicismo productivista promovido por la Ilustración.

La poesía, la música y la pintura románticas, de hecho, van a constituirse en las expresiones de una sensibilidad impregnada de rasgos *panteístas* y/o *cosmoteístas* que, dramáticamente, oscilan entre la unión mística con el flujo primigenio e inconsciente de la Naturaleza y la trágica constatación de la insuperable escisión del hombre respecto de sus potencias infinitas e indómitas. Por ello, el *paisajismo romántico*, a decir de nuestro autor, lejos de ser "bucólico" se encuentra plagado de catástrofes, que preludian —ya entonces— nuestra riesgosa frontera contemporánea con la destrucción ecológica planetaria, de visos irreversibles.

Hemos entremezclado con estos ensayos las honrosas colaboraciones de A. Ortiz-Osés y Lluís Duch, dos reconocidos filósofos e

indiscutibles maestros que desde hace más de dos décadas concentran su sabia labor, precisamente, en el estudio de las relaciones entre mito y racionalidad. A través de sus finas y meditadas elaboraciones sobre el pensamiento romántico y su enlace con la razón —rasgo constitutivo de sus respectivas obras— ambos autores orientan y fundamentan el conjunto de nuestras intuiciones sobre el tema.

La incursión de Andrés Ortiz-Osés en la obra de Nietzsche, le sirve como pretexto para asentar lo que la *hermenéutica simbólica* ha venido tejiendo matizadamente desde hace ya varias décadas. La lectura de Nietzsche es, para Andrés, un motivo, a fin de afianzar su noción de *dualéctica* (en lugar de "dialéctica" o síntesis conclusiva) con el que pretende evitar las polarizaciones típicas del racionalismo occidental: "No se trata de dualismo ni de monismo, sino de *dualéctica* de los contrarios, de modo que nos dejemos guiar no por la razón solamente ilustrada ni por el sentimiento meramente romántico en sus respectivas purezas, sino por la complejidad o impureza humana que coagula razón y corazón en una *inteligencia afectiva*". Para Andrés Ortiz-Osés, la herencia más fructífera de Nietzsche es este "relacionismo" y la posibilidad de su proyección en una "razón axiológica": "Una tal *razón axiológica* es una *razón simbólic*a, la cual indaga el sentido de lo real a través de su valoración. La *razón axiológic*a sería la heredera posmoderna de la *razón mitológica*, defendida por Hölderlin, Schelling y Hegel en su Sistema-programa del idealismo alemán".

Por su parte, para Lluís Duch, Ilustración y Romanticismo podrían tratarse como "tipos ideales", formas puras irrealizables en sí, incluso, dos *pulsiones*. De ahí la necesidad de ponerlas en correlación, lo que en su pensamiento da lugar a la elaboración de una *Antropología de la ambigüedad*. La ambigüedad del Romanticismo expresa, de alguna manera, la estructura de la condición humana, el rasgo definitorio de la naturaleza del hombre que el pensamiento occidental se ha empeñado en oscurecer. De ahí también el estado de alerta en el que nos mantiene el conjunto de su peculiar *antropología* frente a la exacerbación univoca tanto del romanticismo como de la ilustración. De lo que se trata es de desentrañar los extraños mecanismos a través de los cuales el mito permanece y, al mismo tiempo, se transforma y cómo, bajo condicio-

nes históricas específicas, puede incluso llevar a contenidos contrarios a la naturaleza de lo humano. Para nuestro antropólogo, los dioses no significan más que los límites del animal *homo sapiens*, tipos ideales, proyecciones últimas, biogénesis originales que delimitan un *ethos* humano, o que constituyen el todo, el bien y el mal de la especie, y que no pueden ser transgredidos sin alienación. Por ello, para decirlo también con Gilbert Durand: "Los dioses plurales son el garante de ese sistema *hipercomplejo* y paradójico que es el *homo sapiens*".[1]

Los inusitados peligros en los que nos coloca hoy la idea de que podemos controlar los efectos derivados del desarrollo —particularmente los de la energía nuclear y la devastación ecológica, pero también el cuerpo, el deseo, la vanidad o la violencia contenidas en el alma humana— se han hecho más agudos e intrincados que nunca antes en la historia y la vida en el planeta.[2] Vale la pena volver a pensar en la salvación concedida al industrioso Fausto de Goethe y cuestiones centrales planteadas por el espíritu romántico con respecto a la forma científico-técnica que ha dominado el desarrollo del proyecto ilustrado y racionalista de la modernidad. Volver a reflexionar en torno a los miedos, los dioses y el conjunto de fantasías inconscientes que la industria mediática se afana en instrumentalizar, mientras se acrecienta el peligro y se acalla la profundidad que toda disidencia verdadera conlleva.

Dedicamos el presente número a Adriana Yáñez, filósofa, romántica, amante de la poesía y fundadora del Programa en *Estudios de lo Imaginario*. Llegue a ella este libro como una mínima ofrenda.

Blanca Solares

[1] Durand, *Ciencias del hombre y tradición*, p. 264.

[2] En la actualidad, las sociedades científicas de geología, cada vez más, consideran que nos encontramos en una *nueva era geológica* denominada "*Antropoceno*", que irrumpe en la hasta ahora llamada, *Era del Holoceno*, que definía las condiciones medioambientales del planeta a partir de la última glaciación (hace 11, 000 años). El *Antropoceno* apunta a la investigación de las monumentales transformaciones ecológicas por la poderosa actividad de la especie humana, que vino a potenciarse en una progresión geométrica imparable, a partir del siglo XVIII, desde el comienzo de la revolución industrial. Ver, Elizabeth Kolbert, "Bienvenido al *Antropoceno*, la Era del hombre".

Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico

por Blanca Solares

Nada puede crecer y nada puede hundirse
tan profundamente como el hombre...
Debería callarme, debería olvidar y callar.
Hölderlin

Pocos fenómenos socioculturales han influido tanto en la civilización Occidental como el Romanticismo. Quizá, no podía ser de otra manera, dado que el predominio de la "razón instrumental", guía del progreso moderno, de alguna manera, genera también su contrario, una especie de compensación "romántica" que lo acompaña desde hace más de cien años.

El Romanticismo, como ha insistido notablemente H. G. Schenk, fue un movimiento espiritual e intelectual que, al menos hasta 1850, influyó poderosamente sobre toda Europa. Tuvo un alcance vasto en la literatura, la poesía, la música, las artes visuales, la historiografía, el pensamiento social y la política. Influyó en muchas de las ideas que, hasta la fecha, siguen causándonos inquietud, el equilibrio entre las facultades racionales e intuitivas del hombre, el misterio de la naturaleza, los alcances de la ciencia, especialmente la biológica y la médica, la libertad del individuo y la existencia de Dios. Puso sobre la mesa temas que siguen abiertos en toda reflexión crítica sobre la modernidad y la racionalidad que la acompaña, por ejemplo, el inconsciente, la imaginación creadora, la afectividad, el sueño y la revalorización de la infancia.[1]

[1] H. G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, p. 17.

Aunque, en tanto movimiento histórico, a primera vista en nada nos atañe y, en apariencia, se trata de una tendencia superada en el comportamiento "práctico y eficaz" de Occidente no es fácil sostener que el Romanticismo quedó atrás, burlándonos de su "sentimentalismo y puerilidad"; más importante, quizá, sería advertir que vivimos tiempos profundamente *romantizados* y no sólo porque nos sigan fascinando las historias de vampiros y las sagas de héroes fantásticos, que sería lo de menos; sino, también, por la afianzada tendencia que priva en las sociedades modernas y "racionales" a consumir ávidamente proclamas pseudo-religiosas, cuyo origen se desconoce, y viajes instantáneos al interior del alma, la mayoría de las veces si uno es crédulo y paga.

¿Qué importancia tiene en la actualidad volver a pensar en la relación entre *mito* y *romanticismo*? ¿Guarda alguna vigencia en la modernidad racional y científica, posmoderna y/o "postsecular" (Habermas), la actitud *romántica*? ¿Qué entendemos por *Romanticismo*? ¿Se trata sólo de una etapa histórica o cultural de la historia europea, al margen de América Latina? ¿Podemos decir que nuestra era global y cibernética ha dejado de ser *romántica* y de creer en los mitos?

Aunque el mundo moderno sigue dividiéndose en dos —por un lado, los racionalistas, los defensores del orden, aunque los oprima, la legalidad, los títulos profesionales y el sometimiento a las evaluaciones periódicas; por otro, los soñadores, los globalifóbicos, los defensores de la naturaleza y los derechos de los animales, los retractores del progreso tecnológico (muy pocos) y la medicina alternativa– a todos, sin embargo, siguen encantando (de latín *incantare*, en + *cantare*: cantar algo o acerca de algo) los cuentos de hadas, las historias de brujas, las luchas contra dragones, las pócimas mágicas e, incluso, la posibilidad de contar con un elixir de amor.

Los millones de ejemplares vendidos de *Harry Potter* en todo el mundo, el auge cinematográfico de *El Señor de los Anillos*, *Matrix*, *Crepúsculo* o las series televisivas como *Lost*, prueban la necesidad de escapar de las exigencias del mundo "objetivo" para internarse en el mundo del *mito*, el cuento o las historias a través de las cuales el hombre, enfrentado a seres fabulosos y situaciones extraordinarias, logra vencer sus miedos más profundos, antes de renunciar al amor anhelado o de traicionar

sus esperanzas más íntimas. Por más adulteradas que sean las imágenes sustitutivas, la herida sigue ahí y se renueva. Vale la pena detenernos nuevamente en esta relación del mito con el Romanticismo.

Acaso el Romanticismo, como dice Isaiah Berlin, no fue sólo un "movimiento" sino, antes bien, "un conjunto de actitudes, un modo de pensar y de actuar", una vasta fuerza que ha afectado y sigue afectando nuestro presente. Saltando los habituales marcos de configuración cronológica, con palabras como clasicismo, humanismo o realismo es imposible pensar seriamente. No obstante, aunque la palabra *Romanticismo* se haya trivializado, sirve aún para caracterizar un periodo que comienza a fines del Renacimiento y termina con el pleno desarrollo del capitalismo industrial, lapso de una vasta transformación de ideas, actitudes y modos de concebir la existencia que incluso parecieran dividir en dos la historia de la cultura. Un punto de vista con el que podrían coincidir también las meditadas perspectivas de René Guenon, Albert Béguin, Y. Bonnefoy, M. Eliade, o A. Comaraswamy.

Por lo menos desde los griegos, nos hace notar Isaiah Berlin, los hombres pensaban que había respuestas objetivas, universales y eternas a las preguntas centrales acerca del *sentido* o el propósito de la vida y el mundo, "respuestas verdaderas a todas las preguntas genuinas". Aunque uno no pudiese expresarla, se tenía la certeza de que la respuesta debía existir ya fuera en un pasado idílico o en una Edad de Oro, aguardando en alguna parte. "Las suposiciones subyacentes en la mayor parte del pensamiento clásico y cristiano, ortodoxo y herético, científico y religioso, estaban relacionadas con la fe en que, lo quisieran los hombres o no, toda la vida en la tierra estaba ligada, en cierto sentido, con la búsqueda de respuestas a las grandes y perturbadoras cuestiones de hecho y de conducta", fuese el fin de la vida "la felicidad, la justicia, la virtud, la salvación o la plena realización de la gracia".[2]

Se podía divergir sobre las respuestas, sobre el camino adecuado para descubrir la verdad, sobre la naturaleza de las cosas o la autoridad moral, espiritual o identidad de los profetas, místicos, alquimistas o me-

[2] I. Berlin, "Prefacio" a *El espíritu de los románticos europeos*…, de H. G. Schenk, *op. cit.*, p. 10.

tafísicos encargados de descubrirla y resguardarla. Pero no de que la verdad estuviese en alguna parte ni de que tales hombres existían y podían dar una orientación acerca de lo que se debía creer, cómo se debía actuar, por qué y para qué se debía vivir. Estas certezas, que de una u otra manera remitían a un canon metafísico, fueron las que el romanticismo se atrevió a poner abiertamente en duda.[3]

En diversos grados de conciencia y profundidad, más allá de sus diferencias internas e incluso frente a los ilustrados, corre entre los escritos románticos, una idea común: "la verdad no es una estructura objetiva". El *sentido* de la vida no es independiente de los que la buscan como un "tesoro oculto que aguarda ser descubierto".

En contra de la filosofía *perennis*, de un *rerum natura* que el sabio o cualquier hombre de las sociedades premodernas o no contaminado por falsas ideologías, podía ver, descubrir y comprender, los llamados románticos sostienen que las respuestas a las grandes preguntas, son creadas por el hombre; que la *verdad* es algo que el hombre crea como crea una obra de arte. La esencia del mundo se revela como un proceso creativo *mitopoiético*. No imitando, ni siguiendo modelos preexistentes, reglas universales y eternas, inalterables, sino mediante un auténtico acto de creación, de la introducción en el mundo de algo literalmente *nuevo*, la expresión irreductible de una actividad creadora individual y, por lo tanto, única —natural o sobrenatural, humana o divina—, que no debe nada a todo lo que sea ajeno a ella; subsistente por sí misma, autojustificada, autorrealizable.

Salta a la vista el acento dado a lo subjetivo sobre lo objetivo, al deseo por encima de lo real; a la predominancia de la *creación* más que a sus motivos.

La "pureza del corazón", la "inocencia de la intención", la "sinceridad de propósitos", valores de una época aún reciente, propios de los relatos de caballería y el imaginario medieval, pasan definitivamente a segundo plano. El peso se coloca en la *acción*. Lo importante es el mo-

[3] Berlin lo dice de la siguiente manera: "Todo estudioso del siglo XVIII ha de notar que hacia su final, las creencias de dos milenios, si no fueron destruidas al menos fueron desafiadas en escala creciente, y que muchas de ellas quedaron socavadas". *Id.*

vimiento, la rebelión en contra de la reducción de la vida a segmentos estáticos.

El Romanticismo celebra todas las formas de desafío en contra de lo "dado". Sostiene que, una vez desatada la aventura, el fracaso puede ser más noble que el triunfo. La auto-inmolación por la causa, más que la causa misma. Lo que santifica no es el objeto cristiano de sacrificio, sino el sacrificio mismo.

De ahí, también, la idea más tarde vulgarizada del culto al genio del artista como la manifestación de un espíritu siempre activo; pobre, solitario, ridiculizado, pero independiente, libre y espiritualmente superior a todos los que le atormentan. La admiración, incluso, hacia personajes siniestros, que actúan no sólo sobre la materia bruta de la naturaleza sino sobre los hombres como material inerte. *Fausto* como destructor de viejas sociedades y creador de autopistas, como el dirigente sobrehumano que, aunque tortura y destruye, no puede detener la fabricación de artefactos productivos ni la planeación sobre nuevos cimientos de varilla y cemento.

Con toda razón, basado en esta tendencia generada y sostenida por el espíritu romántico, Isaiah Berlin puede decir que el Romanticismo fue uno de los factores determinantes del culto a la subjetividad, a un paso de la *divinización* del individuo, que en décadas posteriores tomó formas cada vez más histéricas y, a la postre, terminó en el más violento irracionalismo planificado del nazismo alemán;[4] en general, de todas las tendencias totalitarias del siglo XIX y XX.

Entre los románticos europeos, específicamente de la primera época, podemos mencionar a F. Schlegel (1772-1829), Novalis (1772-1801), F. Hölderlin (1770-1843), J. G. Fichte (1762-1814), F. W. J. Schelling (1775-1854), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), G. de Nerval (1808-1855), Ch. Nodier (1780-1844), E. Delacroix (1798-1863) y G. Sand (1804-1876). En Inglaterra, a Lord Byron (1788-1824), al pintor J. M. W. Turner (1775-1851) o al poeta W. Wordswordth (1770-1850). La lista será siempre parcial: C. G. Carus (1789-1869) médico y filósofo alemán, L. van Beethoven (1770-1827), F. Lizt (1811-1886) y

[4] *Op. cit*. p. 13.

R. Wagner (1813-1883). En el ámbito latino, también, a G. Leopardi (1798-1837) y F. Goya (1746-1828).

Cada uno imprimió su peculiar huella en los contenidos románticos. Todos defendieron a la *imaginación* como ámbito de libertad y creatividad humanas, una libertad *ilimitada* que en el devenir del capitalismo occidental y el desarrollo científico-tecnológico que lo acompaña, se desplaza hacia la orilla contraria, tocando el borde del *nihilismo*.

Repensado a la distancia, el rasgo más peculiar y problemático del Romanticismo es el carácter *ambiguo* de sus planteamientos, el tono disonante, controvertido y altamente polémico de sus ideas frente a una iglesia cristiana que se resquebrajaba y un ambiente político social que afirmaba los derechos del hombre y la libertad individual y nuevas formas de cohesión política. H. G. Schenk lo expresa más o menos así: sueños para el futuro, al lado de una nostalgia por el pasado; enmarcado nihilismo acompañado por un ferviente anhelo de fe; serios intentos de producir un renacer cristiano, seguido de la crítica y el abandono de las instituciones eclesiásticas.[5]

Su espíritu de búsqueda y de aventura lleva el rasgo de su ambigüedad, fascinante y maldita a la vez, su insatisfacción, su rebeldía, su éxtasis a favor de la entrega. La historia del Romanticismo acompaña a la historia de la modernidad, se define en contraste con su dominante productivismo racional ascético como un "*ethos* romántico" (Bolívar Echeverría), o se constituye como la "otra" modernidad, fundamentalmente artística (J. Juanes).

Siguiendo de cerca a R. Safranski, intentemos señalar a continuación, algunos de estos aspectos, donde las paradojas, o mejor aporías, del pensamiento romántico se hacen más patentes.

Dios, la naturaleza, el arte y la religión

De acuerdo con el espíritu romántico, Dios rebasaba los límites de cualquier cuerpo eclesiástico. El vínculo del hombre con Dios no podía

[5] Schenk, *op. cit.*, p. 18.

estar mediado por credos y sacerdotes oficiales. No obstante, en un momento dado, el espíritu romántico promovió el restablecimiento de la cristiandad. Según su peculiar concepción, no era la iglesia sino el arte, el ámbito adecuado para el desarrollo de la religión.[6] No eran las instituciones eclesiásticas, católicas o luteranas, un ámbito propicio para el desarrollo del culto, sino la escritura, el taller, el estudio, la ejecución de la partitura, la sala de conciertos, todos los lugares donde el hombre pudiese actuar como su propio sacerdote, desarrollar y expresar su propia relación con lo divino.

El romanticismo defendía la "religión de la fantasía". La transformación de la religión en estética y experiencia cósmica. Dios no se concebía como un ente al que se pedía ayuda a cambio de sacrificios, sino como una fuerza que invadía al mundo con su misterio. Dios se dispersa de modo panteísta en la Naturaleza y "la une a Él a través del hombre".[7] La religión no es un corpus de comportamientos, ni se reduce al ejercicio de un conjunto de prácticas y rituales estrictos. Todo lo que tuviera que ver con reglas fijas encaminadas a establecer dogmas religiosos fue cuestionado. La "verdadera religión" es el arte, "el desarrollo de la libertad creadora del hombre", la propia superación del individuo por medio del arte, "hasta su propia divinización".

La vida dionisiaca, que Schlegel y Novalis llaman "caos creador", se ve arrollada por la ebriedad, el éxtasis, el entusiasmo, la pasión. Lo irracional se equipara con lo divino. Dios se asemeja a la voluntad ciega e impulsiva (Schopenhauer); a una especie de lógica salvaje de la autoafirmación.

Tales anhelos impetuosos identificados con las fuerzas indómitas de la Naturaleza se hallan inmejorablemente expresados en un fragmento del *Himno a la libertad* (1793), escrito por F. Hölderlin:

¿Acaso podría un gigante mutilar mi águila?
¿O un dios quebrar mis rayos orgullosos?
¿El decreto de un tirano haría retroceder el mar?

[6] Ver Safranski, *op. cit*., p. 122.

[7] Schelling, *Investigaciones filosóficas*…, p. 291.

¿O la trayectoria de los astros?
Sin que lo marchiten los ídolos que inventa,
fiel al pacto inmutable que ha concluido,
y fiel a las santas leyes del amor,
el universo desarrolla en libertad su vida sagrada.[8]

El entusiasmo se consideraba el principio efectivo de todo arte con carácter generador y constructivo.[9] Pero, de la misma manera, se afirmaba que la autonomía del hombre y su creatividad no estaban al margen de la educación, hasta poder incluso cada uno escribir su propia *Biblia*.

A la pregunta sobre cuál es la fuente de todas las proposiciones filosóficas, si Dios o la Naturaleza, Fichte respondía, la estructura hecha transparente de la conciencia de sí, el "verdadero yo" del conocer, del actuar, del crecer, del esperar. [10] El yo-pienso tendía a adquirir el carácter de un "yo absoluto", de la misma manera que el mundo, el de una "materia para la acción práctica" del sujeto. Se trataba del despliegue de un yo dinámico, fundador y creador a partir de la acción, basada en la autorreflexión; del conocimiento de uno mismo y de las fuerzas creadoras de la Naturaleza, en el borde del prototipo del yo emprendedor y laborioso de la modernidad en ciernes.

En el caso de Novalis, "en el fondo de la grandiosa vitalidad de la Naturaleza", habitaban tanto el yo como el tú. Podía accederse al misterio de la naturaleza a través de la "mirada interna", buscado una alianza con ella, intentando comprenderla como si se tratara de uno mismo o de nuestros seres amados; no a través de una "analítica sin corazón" sino de una "erótica del contacto". Pero el conocimiento de la Naturaleza, decía, debía basarse no tanto en la contemplación sino "en la prodigiosa fuerza terapéutica de la ciencia".

[8] F. Hölderlin, *Obra completa*…, tomo 1, p. 27

[9] Schelling, *Investigaciones filosóficas*…, p. 299.

[10] R. Safranski, *Romanticismo*…, p. 70. El autor vincula las ideas románticas con datos biográficos significativos sobre los autores, por ejemplo, la muerte de la prometida de Novalis, la enfermedad de Schiller, la inseguridad de Hölderlin. Ver, también, pp. 105-107.

Schopenhauer, por su parte, distingue también entre el conocimiento basado en el principio de causalidad y la forma íntima de entender a la Naturaleza "desde dentro". El mundo, para Schopenhauer, no es sólo "representación", sino "voluntad" experimentada en el propio cuerpo. La *voluntad* es el poder oscuro de la vida que actúa en el hombre igual que en la naturaleza entera.

Una vez popularizado, la complejidad del pensamiento romántico se prestaba para ser leído de manera ambivalente. Sus ideales podían adscribirse tanto a un yo-vivo, capaz de encontrar consuelo en la naturaleza y sumergirse en sus fuerzas creadoras, como al individualismo titánico y altivo que en pleno ascenso de la economía industrial de los siglos XIX y XX, no dejará de imponerse de forma fantasiosa, distorsionada y arrogante, en el desarrollo económico y científico-técnico de Occidente.

Mito, misterio y razón

En los albores del siglo XIX, por paradójico que parezca, los románticos parecen compartir con los ilustrados la misma concepción de mitología que incluso prevalece en nuestros días: "fábula o ficción alegórica, especialmente en materia religiosa". Se trata de una concepción dieciochesca que no cubre la acepción más estricta del término que podemos encontrar en filólogos y estudiosos de la historia de las religiones como M. Eliade, K. Kerényi o J. Campbell, sino la de "El más antiguo programa del sistema del idealismo alemán" (*Das älteste Systemprogramm*, 1796/1797). Programa de autoría incierta, generalmente atribuido a Hölderlin, Hegel y Schelling, quienes al lado de la corriente ilustrada están de acuerdo en aplicarla a un "proyecto de pedagogía popular"; a hacer uso de la mitología como "medio de instrucción", a fin de crear una esfera pública autónoma y consciente de sí misma, "el pueblo tiene que volverse racional".[11]

[11] Para un comentario a este polémico Programa, ver Jorge Juanes, *Hölderlin*…, pp. 145-160.

Románticos e ilustrados participaban en el común cultivo del legado mitológico greco-romano concebido como matriz modélica del imaginario occidental. Afirma Maite Solana: "La presencia de los mitos de la Antigüedad grecolatina en la vida cultural y social europea posiblemente nunca había sido tan acusada como en los siglos XVII y XVIII. Entre las capas altas de la sociedad del *ancien régime*, pero también entre los medios ilustrados que lo combatieron con mayor o menor vehemencia, esa presencia invadía no sólo la vida cultural y literaria, sino también la vida privada en forma de representaciones artísticas y motivos ornamentales". Jean Starobinski señala "… la fábula era una disciplina obligada en la educación de todo tipo de *gentilhombre*".[12]

Tanto para los ilustrados como para los románticos, e incluso en Alemania para los filósofos *idealistas*, la mitología, o discurso basado en la evocación más que en la explicación, por su mismo carácter "alegórico", podía tener una repercusión mayor entre el público ignorante de las tradiciones antiguas y de la propia fuente de creación que habitaba en su interior. Los símbolos y los mitos —observan— actúan sobre el sentimiento y la intuición. En ese sentido, eran también medios idóneos a fin de que ideas abstractas (como los derechos del hombre, el contrato social, el derecho natural), o aquellas derivadas de las ciencias, pasasen alegóricamente a ocupar un lugar en la *fantasía colectiva*, con el fin de dar alas al "espíritu de la razón y de la libertad".

La *mitología de la razón* había de despertar a la poesía de sus recintos privados. Hegel, Schelling y Hölderlin, los tres amigos, en Tubinga, hacen de *Dioniso* el símbolo de su esperanza de renovación social y renacimiento de la naturaleza. El Programa para la elaboración de una *mitología de la razón* considera divinos a los poderes de la Naturaleza y de la Historia. El reino de la niñez, su paisaje, sus voces, se transforman en un mundo mítico, que abre un horizonte futuro.

Este Programa, o mejor, proyecto redentor, está guiado por la razón y la razón por el sentimiento de libertad. La libertad "absoluta" del

[12] Ambas citas tomadas de los estudios de los respectivos autores recogidos en el *Diccionario de las Mitologías*, Tomo IV, bajo la dirección de Y. Bonnefoy, p. 33 y 493, respectivamente.

intelecto centrado en sí mismo o que no busca fuera de sí ni Dios ni inmortalidad.[13] Un Programa, por lo demás, típico de la época romántica que albergaba en su seno anhelos divergentes y paradojales, a pesar de pretender sistematizarlos orgánicamente. Por ello la perspicaz máxima escrita por Goethe: "Somos panteístas en el estudio de la naturaleza, politeístas en la poesía, monoteístas en la ética".[14]

El Romanticismo fue precursor de la recuperación de la corriente mítica subterránea del mundo griego, de la mitología nórdica e irlandesa, de las religiones de Oriente, la India, China y Egipto. Entre los estudiosos principales destacan Joseph Görres, Friedrich Shlegel y G. F. Creuzer.

El conocimiento de estas culturas se consideraba un medio para el propio auto-conocimiento. Sin embargo, no se dejaba de imprimir a lo "exótico" un sello pagano en su valoración. En relación con la tradición arcaica (la India, China, Egipto e incluso Grecia) dicen: "Era una cultura genial, pero no redimida, lejos todavía de la salvación".[15] Con toda seguridad, los rituales sacrificiales nahuas del México Antiguo que, en aquel tiempo, es probable que se practicaran aún en distintos lugares apartados de la metrópoli, les habrían causado un *schock*, como de hecho sucedió a Alejandro von Humboldt, en 1803, al contemplar —en su visita a México— la imagen desenterrada de la diosa mayor Coatlicue, "diosa-monstruo" con falda de serpientes, que en su día era honrada con ofrendas de corazones humanos.[16]

[13] Cit., *Id*., p. 150.

[14] Citado por Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza*..., p. 174.

[15] Ver, Safranski, *op. cit*., pp. 141-147.

[16] Ver, Matos Moctezuma, *Las piedras negadas*.

Patria – pueblo – identidad

Aunque la Revolución Francesa fue recibida con entusiasmo, cuando Napoleón se dispuso a convertir su herencia en un orden imperial (1796), la algarabía se evaporó. La admiración hacia Napoleón se convirtió en odio. Al principio, unos vieron en Napoleón al revolucionario, más tarde, Napoleón representó el furor del racionalismo sin vínculo con "lo sagrado", el oportunismo, el despotismo, la exaltación híbrida del Yo, la escandalosa aplicación de la violencia colonial en la propia Europa. Napoleón pasó a convertirse en el traidor de los ideales libertarios, el que trae el "evangelio de la muerte", la cabeza de Medusa, el destructor de las emergentes naciones modernas.

Cuando el 28 de marzo de 1813 se declara la guerra en contra de Napoleón, Berlín se convierte en un campamento militar de eruditos románticos. Dice Safranski, refiriéndose a las descripciones de la época de Bettina von Arnim, que era muy fácil imaginar a F. K. von Savigny, eminente jurista y catedrático de la Universidad de Berlín, "corriendo como un poseso por la calle con una larga lanza", o al filósofo Fichte, "con un escudo de hierro y un largo puñal". Poetas, funcionarios y doctrinarios se unieron al nuevo movimiento patriótico. Pensaban quizá: "El dios que hizo crecer el hierro no querrá ningún siervo".[17]

La guerra contra Napoleón fue proclamada oficialmente con un acto religioso. Cuenta A. von Armin, un poco en broma y en serio, que mientras F. Schleiermacher hablaba desde el pulpito, el público escuchaba vestido de uniforme[18] y que cuando los nacionalistas libertarios fueron abatidos por el restauracionismo, pintó cuadros elegíacos en su memoria.

También los ensayos de Novalis, aunque eran poesía y no política, contenían ideas de un romanticismo revolucionario, visto en retros-

[17] Ver, Safranski, *op. cit*., p. 167 y 168.

[18] Achim von Armin (1781-1831), romántico alemán quien junto con Clemens Brentano estudia, recopila y edita la colección de poemas populares alemanes *El niño y el cuerno encantado* (3 vol., 1806-1808), la primera recopilación de folklore alemán, anterior a la de los Hermanos Grimm.

pectiva, en sentido conservador. Según Novalis, la pérdida del sentido sagrado forjaba el egoísmo sobre el que el Estado no podría sostenerse a largo plazo y que degeneraría en guerra y violencia. Por ello, daba consejos al Estado para que se vinculase con el poder supra-terrestre de la Iglesia católica universal. Una posible convivencia pacífica de los pueblos sólo era posible a partir del deseable poder protector cristiano. "Toda poesía verdaderamente creadora sólo puede brotar de la vía interna de un pueblo y de las raíces de esta vida, de la religión".[19]

Las nociones de patria, pueblo y nación que forjaban la identidad alemana engendraban un fanatismo sofocante. Ya desde 1809, en la oda "Germania a sus hijos", H. von Kleist incitaba al levantamiento en contra de Napoleón, con el fin dar "intensidad" al acontecer ordinario.[20]

El desarrollo de la Revolución Francesa ejerció, pues, una influencia decisiva en la conformación de la idea de nación alemana. Los éxitos de la *grande Nation* se dispersaron y contaminaron incluso a todo el continente. Pero en el ámbito de la poesía, la idea de "nación" se relaciona también con otra cosa, con el hogar, los parientes, la morada. Cuando Hölderlin canta a la patria alemana, pregunta, escudriña, celebra, confronta el nihilismo:

> *Ciertamente la tierra natal, el suelo de la patria*
> *Que tú buscabas, está cerca, he aquí que te sale al encuentro.*[21]

De manera atinada y sensible Jorge Juanes observa:

> En la obra del poeta trágico el decir enunciativo cede la palabra a

[19] Schlegel, citado por Safranski, *op. cit*., p. 162.

[20] Subraya Safranski que le perseguía el pánico al vacío, el *horror vacui*, y que a diario escribía las cartas más apasionadas a su esposa, que vivía en la casa contigua. Ella sólo podía alegrarse de cosas que estuviesen relacionadas con él. En todo lo que hacía, tenía que llegar al límite y si se paraba se derrumbaba. Aspiraba siempre a soluciones definitivas. Su odio contra Napoleón y los franceses no admitía razones, se trataba de "intensidad". No murió en lucha contra Napoleón sino en la filas de su ejército. Ver Safranski, *op. cit*., pp. 170-172.

[21] Hölderlin, citado por J. Juanes, *op. cit*., p. 210

> la exaltación de una plenitud remota, inspirada por el fulgor de lo sagrado… Frente a un mundo empeñado en dominar, Hölderlin se desmarca, levanta el arma de la palabra para forjarse un destino: *Iré hasta donde tenga que ir*. La tarea poética a la que se entrega no tiene por objeto vencer; el poeta lucha por algo que tiene mayor valor que la victoria, el valor de lo más elevado… el advenimiento de lo aún no acontecido: el *arraigo*.[22]

En 1805, por su parte, Fichte sostenía que el espíritu "emparentado con el sol y que aspira a la libertad", el derecho y una cultura desarrollada, no estaba vinculado a ninguna nación. El espíritu busca su *patria*, dice, ahí donde la libertad tiene una oportunidad. Si acaso Fichte promovía un nacionalismo, se trataba de un nacionalismo-cosmopolita, su punto de partida era el individuo, la aspiración a la libertad, a la realización propia. Sin embargo, uno o dos años más tarde, en sus *Discursos a la nación alemana*, 1807-1808, dice:

> … allí donde hay una lengua específica, debe existir también una nación específica con derecho a ocuparse de sus asuntos con autonomía y a gobernarse ella misma, (...).

Presenta a la patria como el auténtico sujeto de la libertad que se desplaza del individuo a la auto-afirmación de la nación como deber al que está llamada la Prusia derrotada por Napoleón. Fichte ve al pueblo como un gran individuo con todas las cualidades propias del hombre: libertad, energía, espíritu, cultura. El pueblo alemán es glorificado como el "pueblo originario" de la aspiración germánica a la libertad.

Novalis y Schiller pensaban, incluso, que "el espíritu del mundo" había "elegido a los alemanes" para forjar una humanidad "bella y libre", de la que nacería la madurez democrática. Esta idea de nación, formada "dentro del espíritu de una misión universalista", aún no se vinculaba con el desprecio a lo extraño, al que daría pie la barbarie del siglo xx.

[22] Juanes, *op. cit*., p. 210-211.

El "ocaso de los dioses" y la afirmación de la libertad individual

Uno de los mitos más importantes en la cultura alemana, el *Cantar de los Nibelungos*, del que sabemos más por la obra de Wagner que por su contenido original, es un magnífico ejemplo de la apuesta romántica en la libertad del individuo por encima de todo precepto, un Cantar que pretende elevarse a epopeya colectiva.

El libreto de Wagner de *El anillo del Nibelungo* está dividido en cuatro partes: "El oro del Rhin", "La Walkyria", "Sigfrido" y "El ocaso (o crepúsculo) de los dioses", *Gotterdämmerung*.[23] Se suele citar como fuente principal de inspiración wagneriana al poema medieval anónimo *Nibelungenlied* (*Cantar de los Nibelungos*). Pero, las fuentes de inspiración de Wagner fueron muchas. Si bien varios de los nombres coinciden con los personajes del canto —Brunilda, Sigfrido, Hagen, Gunther—, dota de cualidades distintas a cada uno, de manera que no se trata del mismo personaje. La ópera de Wagner es su adaptación propia de un tema original. A su manera, expresa a través de su versión del mito, el sentir profundo del espíritu romántico de la época.

El *Cantar de los Nibelungos*, poema épico medieval, anónimo, escrito alrededor del siglo XIII, de origen nórdico o irlandés, narra la gesta de *Sigfrido*, quien aunque es invulnerable por haber sido bañado con la sangre del dragón, tiene un punto débil en una pequeña parte de su cuerpo, ahí donde fue a caer una hoja de tilo y la sangre no tocó su piel.

La saga de este héroe se acompaña de las *Walkyrias*, personajes centrales sin las que la historia perdería su sentido.

En su origen, la palabra *valkyrja* (en plural *valkyrjur*), aludía a una criatura sobrenatural. Se decía que la *valkyrja* descendía al mundo para elegir (del verbo *kjosa* y del adverbio *kyrja*) a los guerreros de la elite que habita en el *Walhalla* de Odin y que caerían en el campo de batalla, a fin de librar el gran combate apocalíptico del *Ragnarök*, la *Consumación-*

[23] Consultar, Régis Boyer, "Valkyries », en P. Brunel (dr.) *Dictionnaire des mythes féminins*, pp. 1875-1878. También, en la misma obra, Nicolas Brun "Freyja" y P. Brunel, "Brünnhild" y "Erda".

del-destino-de-los-poderes-supremos, que marcará el fin de los tiempos antes de la regeneración universal.

Tales son las enseñanzas de la *Völispa* o *Predicciones-de-la-profetisa*, el gran poema visionario y escatológico que constituye el núcleo de la *Edda* poética (siglo XIII).

Las Walkyrias —que custodiarían el "oro del Rhin"— no son las responsable directas del destino de los guerreros, sino que están bajo las ordenes de Odin, la divinidad de la muerte y de los fines últimos. Cuando las Walkyrias no se someten a la voluntad del dios, descienden al rango de simples mortales, eligen marido y tienen niños. De lo contrario, toman la forma de mujeres aladas que vuelan sobre los campos de batalla. Por lo que, en otro poema eddico, *Havamal*, se recomienda a los combatientes no mirar hacia arriba, a fin de no atraer su atención.

El poema, en sus varias formas escritas, se perdió al final del siglo XVI, pero fue redescubierto en el s. XVIII.[24]

En los relatos que aluden a la entrada de los indoeuropeos al norte de Europa, cuatro milenios antes de nuestra era, los rasgos de las *Walkyrias* toman tintes guerreros. Aparecen armadas, interesadas por la batalla, manipulando la espada, cerca del héroe ganador, guardando con su protegido relaciones amorosas o de tipo erótico. Pero en otros poemas, aparecen relacionadas con amores infelices que las llevaban al suicidio sagrado (*Brynhildr*) o que las asocian a una suerte deplorable (Gudrun).

Descubrimos a *Brynhildr* o *Sigrdrifa*, literalmente, "la que entrena para la victoria", inculcando a *Sigurdr* las grandes "runas", no exac-

[24] Existen 35 manuscritos conocidos del *Nibelungenlied* y sus variantes. Once de ellos están esencialmente completos. La versión más antigua, sin embargo, parece ser la preservada como Manuscrito "B". El texto contiene aproximadamente 2.400 estrofas repartidas en 39 cantos, aunque las versiones de los manuscritos difieren considerablemente unas de otras. Los estudiosos usualmente señalan tres grupos genealógicos principales para el grupo completo de manuscritos, con las dos versiones principales comprendiendo las copias más antiguas: *AB y *C. Esta categorización deriva de las firmas en los manuscritos, así como de las palabras del último verso en cada versión: "*daz ist der Nibelunge liet*" o "*daz ist der Nibelunge nôt*". Ver. Regis Boyer en, *op. cit*.

tamente los signos de la escritura germana antigua, sino los "secretos sagrados", según la etimología del termino *runar*.

Las Walkyrias eran pues figuras vinculadas al *eterno femenino*: mujer-vida, mujer-destino, mujer-guerrera. Wagner, que no frecuentaba sino de lejos los textos antiguos, pese a privilegiar su aspecto guerrero, se cuida de no dejar en la sombra sus otras cualidades. Fue particularmente sensible a la fascinante imagen de la mujer en relación directa con el héroe, una visión a través de la cual la madre, la esposa, la amante y la muerte permanecen indisociables.

Erda, la personificación del espíritu de la tierra, la mayor entre los dioses del *Walhalla*, la *Urwala*, la que está en los orígenes y espanta con sus oráculos, aparece en el primer drama. En "El oro del Rhin" (1868), la vemos emerger de las profundidades de la tierra, ya que vive en el suelo primordial. Es la encargada de traer al mundo el sueño eterno.

Un rasgo fundamental del espíritu nórdico es el culto a la Tierra. En los *Edda*, la diosa de la tierra está, también, asociada a la serpiente. Bajo el nombre de *Gerdr* es la tierra germinante a la que, en la Escandinavia prehistórica, se le dedicaba un culto fálico.

Inquieto por el oro del Rhin, Wotan, el rey de los dioses, se dirige a ella solicitándole su ayuda. Ella se deja convencer y de su unión nacen las nueve Walkyrias.

En el tercer acto (Sigfried, 1876), Wotan evoca nuevamente a Erda que aparece ahora como un espectro en la tempestad. Ha confiado su sabiduría a Brunhilda, su hija mayor, y sólo aspira a regresar al abismo.[25]

Según puede desprenderse del argumento de Wagner, la última parte de su drama concluye con el Ragnörak, cuestionablemente traducido como *Gotterdämmerung*, como hemos dicho, "el ocaso —o el crepúsculo— de los dioses". Siguiendo el argumento de Wagner, en la batalla final, alienados de sus orígenes telúricos, todos los dioses luchan entre sí; sólo el hombre libre, que ha roto el círculo fatal del poder y la posesión a través del amor, es capaz de obtener el anillo y entregarlo a

[25] Pierre Brunel, *op. cit*.

los hijos del Rin. El nuevo comienzo ha de lograrse al margen de los dioses, del hombre "más allá del hombre mismo".

Wagner quería conseguir en los espectadores y oyentes una transformación comparable a una conversión religiosa, la redención del espíritu aquí y ahora.

No pretendía la restauración de la fe en los dioses sino el arrobamiento embriagador del espectador, para lo cual no dudaba en echar mano de todos los recursos escenográficos y musicales a su alcance.[26] El sonido, el uso que hace de la tonalidad —al extremo de disolverla— y de la disonancia, la ausencia de silencios, la larga duración de sus obras, todas estas innovaciones abrieron, de hecho, una nueva era musical. Estaban destinadas a tal fin, bajo el ambicioso proyecto de "la obra de arte total".

Introduce en la orquesta instrumentos nuevos, tales como la tuba, inventada por él mismo. Exige a los cantantes esfuerzos tan titánicos como a la orquesta. Hace variar algunos instrumentos. Impulsa la construcción de un teatro con escenario y acústica especiales para equilibrar el sonido de la orquesta y de las voces, en la representación del ciclo completo.

Pese a protestar contra el racionalismo técnico de la modernidad, inmediatamente pasó a depender de sus recursos. Lo público se organizaba como mercado y las artes entraban en la esfera mercantil de la competencia, no tardaron en adquirir un sello propagandístico.

Décadas más tarde, según lo constata Rosa Sala en su investigación sobre la *sangre negra* del nacional socialismo, la sinfonía de Wagner fue tratada como una forma de exaltación gloriosa de la disposición a la muerte; de la disposición a la lucha a toda costa, por inútil y contraproducente que fuera en términos de estrategia militar.

El 12 de abril de 1945, se ordena que la Filarmónica de Berlín interprete la escena final de "El Crepúsculo de los dioses". Aunque la corriente eléctrica estaba severamente racionada, se mandó encender todas las luces de la sala y a la salida "unos niños de las Juventudes Hitlerianas provistos de unos cestos ofrecían cápsulas de cianuro a los espectadores a medida que iban abandonando el local". El 1º de mayo,

[26] También puede consultarse Safranski, *op. cit.*, p. 244.

cuando la radio difundió al pueblo alemán la noticia de la muerte de su *Führer*, volvió a sonar la misma música.[27]

Romanticismo y política, en el siglo xx

Hay que arrancar al mito de las garras
del fascismo intelectual y volver a darle una función
humana. Hace tiempo que no hago otra cosa.
Thomas Mann, carta a Kerényi,
del 14 de noviembre de 1941.

Las palabras que el escritor Thomas Mann dirige al filólogo y estudioso del mito K. Kerényi no dejan de traslucir la extrema urgencia y la desesperación frente al monumental espectáculo de la adulteración que en manos de los nazis sufrió la re-mitificación del romanticismo originario. Este proceso de degradación de la rebelión artístico-cultural romántica fue experimentado en toda Europa. De ahí la importancia del enorme y luminoso esfuerzo literario de T. Mann por arrebatar de las garras asesinas a las potencias del mito y devolverle su posibilidad espiritualizante a través de sus grandes novelas tardías: *José y sus hermanos* —la cual, de hecho, constituye un homenaje a la inmensa herencia de la cultura judía al pueblo alemán— y el *Doctor Faustus*, abocada a dirimir las oscuras claves que orillaron a la alta cultura alemana por un despeñadero diabólico.

Manteniendo la visión de los siniestros sucesos inhumanos que inundaron el devenir social del siglo xx —de manera tristemente pasmosa, prolongándose en lo que va del siglo xxi— nunca está de más subrayar los peligrosos aspectos incubados, consciente o inconscientemente, por el radicalizado "subjetivismo" romántico, señalados por la reflexión crítica no siempre de modo abundante.

[27] R. Sala, *Diccionario critico de mitos*…, p. 93.

Paul Tillich, el importante filósofo y teólogo germano, decía que todo lo que constituye el nazismo está contenido germinalmente en el Romanticismo. El Romanticismo, en ese sentido, ha sido leído por una parte del mundo intelectual, como "la prehistoria de un infortunio". El Romanticismo, su modo de pensar, su visión del mundo, derivó en un contexto histórico diferente, en la destrucción de los órdenes humanos tradicionales, rindió homenaje al principio de la voluntad creadora individual, rechazó el orden teomorfo (ontoteológico) y lo sustituyó por un poder propio (antropocéntrico) que luego proyectó al "pueblo", sobre todo, se empeñó en difundir una idea de nación basada en el suelo y la sangre. El re-descubrimiento de lo místico tomó la forma de un regreso a lo impulsivo, arrebatado, irreflexivo, impetuoso.

Como bien lo expresa Safranski, fue la época de un "romanticismo de acero", constructor de sociedades altamente tecnificadas e industriales, preparadas para la guerra. El trabajo fogoso, el dominio de la materia prima, el subjetivismo acentuado, la expresividad agresiva, la complacencia irónica en el juego del ensimismamiento desmedido, promovían también la auto-divinización delirante del "sujeto" y sus nuevos ídolos ateos.

Hitler celebró la victoria de su partido, en 1933, ante un grabado de Durero —"El caballero, la muerte y el diablo"—, el cuadro preferido de Nietszche. Personificó el poder demoníaco y el furor destructor del mundo, la exaltación de los sentimientos, la falta de temor a los designios de la naturaleza insondable. Exagerando un tanto, Safranski llega a afirmar que "Hitler era la encarnación perversa del Yo de Fichte".[28]

En la cultura alemana, la unión del Romanticismo con la política derivó en un cortocircuito sin precedentes, en una complaciente apología de la muerte orientada a la crueldad y el genocidio sobre el "chivo expiatorio" (R. Girard) que agrupaba a todos los "otros" signados como "inferiores" y "deformes".

En la primera mitad del siglo xx, un nuevo aire romántico no dejaba de buscar en la política algo que no podía encontrarse en ella,

[28] Ver Safranski, *op. cit*. p. 332 y Sala, *op. cit*. los términos "Hielo" y "Hitler". pp. 196-218.

la redención, el verdadero ser, la respuesta a las preguntas últimas, la realización de los sueños, la utopía de una vida lograda. [29]

La Decadencia de Occidente, de O. Spengler, libro percusor de un "renacimiento radical", llegó a vender 30 mil ejemplares. Herman Hesse, veía en el Oriente el prototipo de la búsqueda romántica. Heidegger daba un sentido elevado a lo común y un aspecto misterioso a lo ordinario. Kierkegaard afirmaba que lo normal no probaba nada, mientras que la excepción lo demostraba todo. Nuevamente, el ambiente político y cultural se prestaba para la instrumentalización de lo arcaico. Volvieron a ensalzarse los valores míticos de los Nibelungos. Carl Schmidt reivindicaba una "*mística* del instante en la política y el derecho público", decía: "es soberano el que decide sobre el Estado de excepción".

En medio de este desconcierto, el "vitalismo" se confundía con la movilización maquinizada y belicista, y el "misticismo", con el furor patrio y el éxtasis del "estallido de la masa" (E. Canetti). Apenas una minoría intelectual, podía cuestionar este Romanticismo "de nuevo tipo". Con negra ironía, los dadaístas se burlaban de su añoranza de un "más allá", que vistas sus consecuencias, resultaba, más bien, patética y absurda.

El imaginario romántico

La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana.
W. Blake

El dilema de la identidad de la modernidad guarda en su seno el verbo "romantizar" (*romantisieren*), al que se fija el carácter impertinente y negativo con el que se suele asociar también el término imaginación. La *imaginación* (en alemán: *Einbildungs-Kraft*, potencia, fuerza, impulso

[29] *Id.*, p. 313.

imaginante) se asoció con un significado emotivo, instintivo, delirante, irracional, del que vinieron a participar, todavía más, el mito y la religión, luego de la encarnación de Hitler como *Fhürer* de las masas y del "mito de la nación" alemana como raza redentora de la humanidad.

La revisión del pensamiento romántico, en este sentido, especialmente para los estudios de lo imaginario, resulta central porque, de alguna manera, me parece, es a partir del Romanticismo que se forja el concepto de imaginación prevaleciente en sentido contemporáneo. Con el término imaginación, Fichte intentaba explorar el inconsciente. Si como decía Kant, el "yo pienso" ha de poder acompañar todas mis representaciones, se imponía ahora una exploración de esos "procesos de representación" a través de los cuales se pasa de la intuición al concepto, del acto reflejo a la fantasía imaginaria o, mejor, como más tarde diría Gaston Bachelard, al despliegue del plano poético, donde la imagen (en alemán: *Sinnbild*; imagen de sentido) en calidad de símbolo, unificando lo sensible y lo inteligible, impulsa hacia una transformación incesante de renovadas redes de imágenes, el "sentido que siempre les excede" (P. Ricoeur). La imaginación (de imagen: *eikon*), no es el duplicado de un modelo (*eidolon* preexistente), sino el fundamento de la existencia que constantemente se recrea.

Los románticos no exploraron ese despliegue de los procesos de representación que más tarde G. Durand exploraría en sus *Estructuras Antropológicas de la Imaginación*, el "vaivén continuo entre las raíces innatas de la representación del *sapiens* y las variadas intimaciones del medio cósmico y social", de la psique al lenguaje y del lenguaje a la creación poética. Pero sí nos abrieron sus puertas; se internaron en los laberintos inconscientes del onirismo y nos entregaron uno de los legados imaginarios más ricos en la historia del arte y la literatura. Las llamadas "vanguardias artísticas" del siglo xx serían impensables sin su exploración en las profundidades del alma.

Más tarde el Romanticismo se banalizó, sus planteamientos complejos se identificaron con enfermedad, exaltación, *pathos*; lo contrario de la razón, la disciplina, el orden, la ciencia. Ya desde sus orígenes, y hasta nuestros días, todo lo que no cabe en la razón es desdeñado como "romántico", disperso, desbalagado, fantasioso. La estrecha racionalidad

positiva desdeña como desviación "sentimentalista" el despliegue deseante contenido en la impronta romántica (*Sturm und Drang*, tormenta y anhelo).

El problema de Occidente, dice uno de los principales impulsores de los estudios de lo imaginario, G. Durand, es *pensar* en términos de opuestos. Estamos acostumbrados a aceptar que pensar es clasificar, escindir, definir, polarizar: ilustrado o romántico, científico o poeta, necesidad o libertad. Entre las más lejanas de nuestras herencias ancestrales, agrega, están: el monoteísmo afirmado por la Biblia —la prohibición de confeccionar cualquier imagen (*eidolon*) como sustituto de lo divino—; la imposición del método socrático, fundado en la lógica binaria, como el único procedimiento eficaz en la búsqueda de la verdad; el razonamiento binario que denominamos "dialéctica" y en el que se juega a fondo el principio del tercero excluido.[30]

Una vez iniciada la etapa de reconstrucción europea, luego de la segunda guerra mundial, mito e imaginación fueron temas silenciados, tratados como una peste a la que la razón debía superar, destruir, domesticar. Los estudios sobre el mito fueron borrados de las universidades, la religión fue identificada con fanatismo y prejuicios, la imaginación confinada como "la loca de la casa", a los cuentos para niños o historias de hadas. En nuestras sociedades, en las que la escolaridad es obligatoria y la información obsesiva, observa agudamente G. Durand, la pedagogía disciplinante y productivista de ahí resultante, se convierte en "una dominante más totalitaria y niveladora de lo que fueron las ciudades e iglesias hasta el siglo XIX".[31]

A fin de preservar a la imaginación en su carácter lúdico (F. Schiller) —oscuro y creador, "divino" (F. Schlegel)—, en la fluidez de su movimiento, quizá hoy sería conveniente hablar más que de Romanticismo, de *Imaginario Romántico*, ligado al significado que la "imaginación" adoptó hacia la segunda parte del siglo XVIII y en la primera parte del siglo XIX, así como a sus cambios, transformaciones, empobrecimiento y perversión en los años subsecuentes y que, sin embargo, sigue

[30] Durand, *Lo imaginario*, p. 23 y 24.

[31] G. Durand, *Ciencia del hombre y tradición*…, p. 260.

guardando un sustrato *poiético* o *remitificador*. Imaginario romántico o gran "cuenca semántica" cuyos entreverados afluentes no se han secado y continúan fluyendo.

Si nos parece importante, en la actualidad, insistir en el horizonte romántico, es precisamente por la diversidad de sus vetas en tanto reflejo del profundo carácter de su *ambigüedad*, de su implacable crítica-práctica a los planteamientos ilustrados, de su resistencia a la lógica del tercero excluido, de su defensa de una vuelta al mito con plena conciencia.

Es a la necesidad de restituir a la imaginación su función creadora y que no está al margen de la destrucción, a lo que responden los desarrollos de una *antropología (logo-mítica) de la ambigüedad* (Duch), de la *razón afectiva* (Osés), o el nuevo espíritu antropológico de la *hermenéutica del símbolo* y la unidad de una "ciencia del hombre" (G. Durand) basada, en el reconocimiento de la complejidad extrema del objeto humano, como resultado de una "lógica del antagonismo".[32]

Como lo afirmará entre otros Carlos García Gual, "mitología es hoy hermenéutica" de los relatos antiguos y prestigiosos, y de su lenguaje. La *hermenéutica simbólica* —que se ha desarrollado después de la segunda guerra mundial— posibilita tener una mirada distanciada y equilibrada respecto del complejo movimiento filosófico, poético y artístico desplegado por el romanticismo.

Quizá el horizonte de una "nueva" mitología o "dios venidero" —que para los románticos no era sino el retorno renovado del dios anterior o antiguo— no sea un simple desvarío, sino un principio en el que es necesario volver a pensar hermenéuticamente, a la luz de la experiencia histórica y el abundante material con el que contamos en la era de la información total. En uno de sus últimos libros, que lleva por título precisamente *El futuro de la imaginación*, dice Harold Bloom, una de las personalidades más destacadas en el mundo de las humanidades: "… todo el conocimiento está en nuestras manos, sólo falta la sabiduría".

[32] Durand, *Ciencia del hombre*…, p. 264.

Gérard de Nerval: mito y poesía*

por Adriana Yáñez Vilalta

* Conferencia presentada en el Diplomado *Hermenéutica e historia del mito*, CRIM, UNAM, el 30 de marzo del 2007.

Le monde qui se compose ainsi
dans la tête des enfants est si
riche et si beau, qu´on ne sait
s´il est le résultat exagéré
d´idées apprises, ou si c´est
un ressouvenir d´ une existente
antérieure et la géographie
magique d´ une planète inconnue.

Nerval, *Voyage en Orient*.[1]

Gérard de Nerval

La obra de Nerval es su propio mito. O más bien, la vida de Gérard de Nerval es un mito. El mito del *eterno retorno de lo mism*o. El moderno Orfeo que desciende a los infiernos para buscar a su amada Eurídice. El nihilismo y la muerte de Dios. El caballero feudal que seduce a la Santa y coqueta con el Hada. El juego del tiempo, lo imaginario, su fascinación

[1] "El mundo que se compone así en la cabeza de los niños es tan rico y tan bello, que no sabemos si es el resultado exagerado de ideas aprendidas, o si es un volver a recordar una existencia anterior y la geografía mágica de un planeta desconocido". Nerval, *Voyage en Orient*, p. 189. Todas las traducciones de este texto han sido realizadas por la propia autora (n. del ed.).

por Oriente y la Reina de Saba. Apolo y Artemisa, el principio y el fin, Prometeo, la voz del oráculo. El Cristo y el Anticristo. Así, poco a poco nos vamos adentrando en esta vida, en esta obra, que concentra uno de los más bellos sonetos escritos en letras francesas: *Las Quimeras*.

El tiempo de lo imaginario

El tiempo de *Las Quimeras* no es el tiempo de la vida. Tiene otra "velocidad", otra "frecuencia". Es el tiempo de la memoria y del sueño, donde en una décima de segundo pueden suceder largos e importantes acontecimientos para el soñador o para el lector. La aceleración simultánea del lenguaje y de la expresión poética es lo único que nos permite encontrar, en el mundo de la palabra, condiciones diferentes a las del mundo real. Más que nunca, la poesía aparece como necesaria, como la única vía de salvación frente al fracaso de la vida terrestre. Y esto debe captarse en el nivel de las estructuras, de las fuerzas internas, de los ritmos profundos. En todo aquello que crea la necesidad del poema, más que en el inventario analítico de su contenido.

Una de las grandes aportaciones de Nerval a la literatura y al pensamiento contemporáneo es su manejo de la idea de tiempo. Anterior a Proust, a Bergson, a Borges, Nerval se mueve en diferentes planos y niveles en relación con la temporalidad.

Distingue, por un lado, el tiempo del mito, el tiempo circular y, por otro, el tiempo histórico, lineal. Repetición y renovación, circularidad y devenir, son las dos fuerzas contrarias en torno a las cuales se organiza una cierta concepción del mundo.

Uno es progresivo y recto, corresponde al curso real del devenir. El otro es regresivo, cíclico, reversible, producto del recuerdo, de la memoria, de lo imaginario. El primero es el tiempo histórico, siempre marcado con el signo de la pérdida, de la finitud, de la muerte. El segundo es el tiempo del origen, del mito, de la poesía, apoyado en la esperanza de recuperar, de volver a encontrar los paraísos perdidos: la infancia y los amores pasados. Como dice Proust: *Les vrais paradis sont les paradis per-*

dus, "los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos". El resultado es una auténtica dialéctica del tiempo perdido y del tiempo reencontrado.

El soneto Artémis, que tenía como primer título, Ballet des Heures, es el mejor ejemplo de esta nueva concepción del tiempo.

La Treizième revient… C´est encore la première;
et c´est toujours la seule, -ou c´est le seul moment…

La Decimotercera regresa… Es aún la primera;
y es siempre la única, -o es el único momento… [2]

La hora trece y la hora uno, la hora de la muerte y la hora del origen, son una y la misma. Es el tiempo circular, cíclico, o mejor dicho, espiritual, como la representación misma de los sonetos o como la imagen de la serpiente devorando "los Mundos y los Días", de la eternidad, devorando Espacio y Tiempo (Cf. VIII. *Le Christ aux oliviers*).[3]

El tiempo da vueltas sobre sí mismo, desplaza las figuras para volverlas a ubicar en una especie de geografía eterna. Entendemos ahora que Nerval se identifique sucesivamente con Fausto, Prometeo, Orfeo, Carlos VI o el Califa Hakem.

Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?
¿Eres tú, rey, el único o el último amante?[4]

Del mismo modo, la Amante-Madre-Diosa será, por turno, Jenny Colon, Octavie, Isis, Pandora, Aurélia o la Reina de Saba:

Car es-tu reine, ô tu! La première ou la dernière?
¿Eres tú reina, ¡oh tú! La primera o la última? [5]

[2] Nerval, *op. cit.*, p. 702.
[3] *Ibidem*, p. 706.
[4] *Ibidem*, p. 702.
[5] *Ibidem*.

Todas estas figuras habitan, intercambiables y simultáneas, en un tiempo siempre presente, acontecer perpetuo. Se constituyen y unifican en lo imaginario. Nerval, cuidadosamente, las ordena haciéndolas corresponder a los diferentes estratos de la experiencia, del tiempo vivido y de la memoria. Dispersas o reagrupadas más allá del tiempo histórico, estas formas sólo pueden darse en él, en su propio ser, en su propia voluntad poética. El primer movimiento de la conciencia es para él, como lo será más tarde para Proust, la búsqueda del recuerdo. Nerval encuentra en la música, en una melodía, lo que Proust recupera al saborear una magdalena con una taza de té: el tiempo perdido. Así escribe en *Fantaisie* (1832):

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart, tout Weber
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets!

Or, chaque fois que je viens à l´ entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit . . .
C´ est sous Louis treize; et je crois voir s´ étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit,
Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre les fleurs;

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que, dans une autre existence peut-être,
J´ai déjà vue . . . et dont je me souviens!

Fantasía

¡Hay una melodía por la que yo daría
todo Rossini, todo Mozart, todo Weber,

una vieja melodía, lánguida y fúnebre,
con encantos secretos sólo para mí!
Cada vez que llego a escucharla
mi alma rejuvenece doscientos años. . .
es el reinado de Luis XIII; creo ver extenderse
una verde colina que el poniente dora,

después un castillo de ladrillo con esquinas de piedra,
con vitrales teñidos de rojos colores,
rodeado por grandes parques, con un arroyo
mojando sus pies, que fluye entre las flores;

después una dama, en su alta ventana,
rubia de ojos negros, vestida a lo antiguo,
que, posiblemente en otra existencia,
he visto ya. . . ¡y a la que recuerdo! [6]

El control de la memoria, la disciplina del recuerdo a través del esfuerzo de la creación literaria, hacen posible el viaje hacía atrás, la existencia anterior. Esta existencia anterior, o si se quiere interior, es la que lo devuelve a la vida presente. Nerval recuerda para vivir. Busca en el pasado para poder entender su propia vida, para darle sentido a su delirio y fuerza a su libertad.

El triunfo del *eterno retorno* sobre el tiempo de ruptura o la progresión histórica es una obsesión presente, no sólo en *Las Quimeras*, sino en toda la obra de Nerval. El pasado revive a través de la imagen. Por ello las vías privilegiadas para recuperar el tiempo perdido son el teatro, la pintura y el sueño.

La relación de Nerval con el mundo del teatro era cotidiana. Durante varios años vivió como periodista de la crítica y de la crónica. Perdidamente enamorado de la actriz Jenny Colon, escribe para ella varias obras de teatro y funda la revista *Le Monde Dramatique*, publicación dedicada a elogiarla. Parte de su ruina económica se deriva de su

[6] *Ibidem*, p. 20.

fracaso como editor y autor teatral. Sus obras y sus publicaciones nunca tuvieron éxito.

Sin embargo, su experiencia como hombre de teatro fue definitiva. El escenario es, por excelencia, el lugar del ensayo, de la "repetición". El espectáculo se repite cada noche, próximo y diferente, idéntico y lejano a la vez. Con el paso de los años, regresan no sólo las tramas, los actores, las imágenes, sino también las estructuras. Los cambios de programa son sólo aparentes. Todas las obras nos remiten, según él, a algunas situaciones fundamentales, que reaparecen de manera cíclica. Así, comenta a propósito del *Théâtre des Funambules*:

> *derrière toutes sortes d´affiches variées, et sous de légères modifications de costumes. . . a toujours donné la même pièce.*
>
> detrás de toda clase de variados carteles y con ligeras modificaciones en el vestuario. . . presenta siempre la misma obra.[7]

Nerval denuncia esta monotonía como el signo de una decadencia y de un agotamiento de la invención dramática. Pero a su vez cae en la fascinación de analizar esta re-producción de los mismos esquemas, que permanecen a través del tiempo imaginario. Al abrirse el telón, acontece la magia que iguala a los contrarios. La actriz se convierte en la "La Belleza", diosa eternamente joven e idéntica a sí misma a pesar de los años, a pesar de los cambios de luz:

> *. . . belle comme le jour au feux de la rampe qui l´ éclairait d´en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d´en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l´ ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d´Herculanum!*

[7] Nerval, *op. cit.*, p. 948.

> . . . bella como el día bajo el fuego de los reflectores que la iluminaban desde abajo, pálida como la noche, cuando las luces al bajar la dejaban iluminada desde arriba por el solo reflejo de la lámpara y la mostraban más natural, brillando en la sombra con su sola belleza, como las Horas divinas que se perfilan, con una estrella en la frente, sobre el fondo oscuro de los frescos de Herculano![8]

El día, la noche, las horas, divinidades que representan las estaciones, acaban por imponer la idea de un tiempo cíclico, que se ordena en torno a ritmos cósmicos.

El movimiento de regresión hacia el origen va más allá de los límites de la memoria individual, llega hasta la memoria colectiva. *La Nuit perdue*, la "Noche perdida", título que da inicio a un capítulo de *Sylvie*, se convierte en la *nuit des temps*, la "noche de los tiempos", lugar que Nerval recorre hasta el olvido.[9]

La función de la imagen es negar la sucesión. Permite recorrer el tiempo en forma reversible. Hemos hecho referencia al teatro, pero quizás donde mejor se manifiesta este nuevo concepto de temporalidad es en el mundo de los sueños. La imagen onírica es el lugar, por excelencia, donde se condensan los fenómenos temporales. Todo se nos aparece como simultáneo:

> *L´ oiseau me parlait de personnes de ma famille vivantes ou mortes en divers temps, comme si elles existaient simultanément.*
>
> El pájaro me hablaba de personas de mi familia vivas o muertas en diferentes tiempos, como si existieran simultáneamente.[10]

[8] Nerval, *Sylvie, op. cit*., p. 590. Herculano es el nombre de una antigua ciudad italiana, que fue sepultada bajo las cenizas del Vesubio en el año 79. El sitio fue descubierto en 1709. Los trabajos científicos para su rescate empezaron en 1927.

[9] Nerval, *Sylvie*, p. 589.

[10] Nerval, *Aurélia*, p. 764.

La esperanza de la vida después de la muerte se transmite también a través del sueño:

> *Nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous!*
>
> Somos inmortales y conservamos aquí las imágenes del mundo que hemos habitado. ¡Qué felicidad pensar que todo lo que hemos amado existirá siempre a nuestro alrededor![11]

Es el modelo de la eternidad, de lo divino, en el cual coexisten todas las épocas históricas. Todos los tiempos se agrupan como círculos concéntricos, unos dentro de otros:

> *Il serait consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l´ intelligence, et que l´éternité conserve dans son sein une sorte d´histoire universelle, visible par les yeux de l´âme, synchronisme divin, qui nous fera participer un tour à la science de Celui qui coup d´un seul coup d´œil tout l´avenir et tout le passé.*
>
> Efectivamente sería un consuelo pensar que nada de aquello que ha tocado la inteligencia muere y que la eternidad conserva en su seno una especie de historia universal, visible a través de los ojos del alma, sincronismo divino, que nos hará participar algún día de la ciencia de Aquel que con una sola mirada ve todo el porvenir y todo el pasado.[12]

En algunas zonas intermedias entre el sueño y la vigilia, en el recuerdo involuntario, en los estados alucinatorios, se repiten los procesos donde el tiempo es otro, donde el tiempo se desdobla. Los acontecimientos viven, paralelos, simultáneos, en el presente y el pasado.

[11] *Id*, p. 766.

[12] Nerval, *Introduction au Faust de Goethe*, p. 503.

Nerval busca en los mitos, en diversas filosofías y concepciones del mundo, el fundamento ideológico de esta temporalidad unida a lo imaginario. Estos esquemas, estos fantasmas, los encuentra Nerval primero en los griegos, Pitágoras, Platón, y posteriormente en Vico, como modelos de la filosofía universal:

> *C´est le monde qui se répète, c´est l´ homme qui tourne dans le cercle abstrait indiqué par Vico, et quand on dit: "N´y a-t-il rien de plus neuf?", autant vaudrait dire: "N´y a-t-il rien de plus ancien?".*
>
> Es el mundo que se repite, es el hombre que da vueltas en el círculo abstracto señalado por Vico y cuando se dice: "¿Hay algo más nuevo?", más valdría decir: "¿Hay algo más antiguo?".[13]

A partir de este Eterno Retorno, Nerval establece vínculos entre diversos personajes y épocas históricas. En el soneto dedicado a Helène de Mecklembourg maneja en un mismo plano a Carlomagno, a Carlos V y a Napoleón.[14]

Similitudes, repeticiones, conjuntos. . . todo nos lleva a pensar dentro de auténticos ciclos temporales. Volvemos a la antigua teoría del mundo como analogía. Teoría rescatada, revivida y recuperada por el romanticismo alemán. Todo es ritmo y rima. Todo se corresponde, al igual que en el famoso poema de Baudelaire:

> *Comme de longs échos qui de loin se confondent*
> *dans une ténébreuse et profonde unité,*
> *vaste comme la nuit et comme la clarté,*
> *les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*
>
> Como largos ecos que de lejos se confunden
> en una tenebrosa y profunda unidad,

[13] Nerval, *Articles*. "L´Artiste". 7 de abril de 1844, p., 790.
[14] Nerval, Cl. Gr., p. 715.

vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

"Correspondances", *Les Fleurs du Mal*.[15]

Preso en la cadena de los seres en la que todo participa del principio divino, el hombre es sólo un eslabón más dentro de la serie de existencias anteriores:

Nous vivons dans nos fils comme nous avons vécu dans nos pères. . .
L´heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissons,
le premier geste, le nom de la chambre… tout cela établit une série
heureuse ou fatale d´où l´ avenir dépend tout entier.

Vivimos en nuestros hijos como hemos vivido en nuestros padres. . .
La hora de nuestro nacimiento, el lugar de la tierra
donde aparecemos,
El primer gesto, el nombre del cuarto. . . todo establece una serie bienaventurada o fatal de la que depende todo el porvenir.
Aurélia.[16]

Todo es vida. Todo está vivo. La muerte es sólo un momento dentro del ciclo del devenir. La muerte es promesa, anuncio de un nuevo punto de partida. El poeta, desesperadamente, lucha para mantenerse dentro de este universo regido por la armonía de las esferas. Hace de la analogía uno de los ejes en torno al cual se organiza la obra. Un eje, un epicentro que oscila, que tropieza hacia el abismo, entendido como conciencia de la muerte y como finitud.

Nada en Nerval es gratuito. Por ello es muy significativo que el último soneto de *Las Quimeras*, el poema que cierra el círculo, sostenga esta teoría de las correspondencias, tan cercana al panteísmo. Así como

[15] Baudelaire, *Œuvres complètes*. t. I, p. 11.
[16] Nerval, Cl. Gr., p. 811.

inició el libro con el poema "El Desdichado", poema de la soledad y la muerte, quiso terminar con *Vers Dorés*, "Versos Dorados", versos mágicos como piedras de luz, destinados a evocar la vida en todas sus manifestaciones.

Concluye Nerval sus *Quimeras* con una imagen sorprendente; al ojo vacío de Dios, la órbita oscura, sin párpado y sin fondo, corresponde ahora la presencia de un ojo en gestación, cubierto de párpados, símbolo del alma universal. El espíritu, el pensamiento, la vida, crecen. Y crecen en el desierto, en el corazón mismo de las piedras:

Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s´accroit sous l´écorce des pierres

Y como un ojo naciente cubierto por sus párpados,
Un espíritu puro crece bajo la corteza de las piedras[17]

No podemos sino recordar a Maragall en los últimos versos de su Canto Espiritual:

Y cuando venga esa hora de temor
en que se cierren estos ojos humanos
abridme, Señor, otros más grandes
para contemplar vuestro rostro inmenso.
¡Séame la muerte un nacimiento mayor![18]

Así también el poema de Jorge Luis Borges, "Para una versión del I King".[19]

[17] *Ibidem*, p. 709.

[18] *I quan vinga aquella hora de temença/ en que s´acluquin aquests ulls humans,/ obriu-me´en, Senyô, uns altres de més grans/ per contemplar la vostra faç inmensa./ Sia´m la mort una major naixença! Joan Maragall, Obres completes*. vol. I, p. 177.

[19] En *I Ching. El libro de las mutaciones*. Hermes/Sudamericana, 1990.

El porvenir es tan irrevocable
Como el rígido ayer. No hay una cosa
Que no sea una letra silenciosa
De la eterna escritura indescifrable
Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja
De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida
Es la senda futura y recorrida.
El rigor ha tejido la madeja.
No te arredres. La ergástula es oscura,
La firme trama es incesante hierro,
Pero en algún recodo de tu encierro
Puede haber una luz, una hendidura.
El camino es fatal como la flecha.
Pero en las grietas está Dios, que acecha.

La vocación por la palabra

La vie d'un poète est celle de tous.
Nerval

La poesía de Nerval ha sido, por lo general, mal apreciada y poco conocida. Ha tenido la suerte, veamos el lado positivo, de no haber caído en manos de los temibles profesores y comentaristas de escuela, especialistas clasificadores del espíritu romántico. El destino de su obra puede compararse con el de poetas como Rilke, Trakl, Apollinaire o Eluard. Cuando escuchamos estos nombres, imaginamos a nuestros personajes semiocultos, oscuros, sombríos. No ocurre lo mismo cuando, con triunfal música de fondo, oímos decir: "¡Víctor Hugo!", o el tradicional: "¡Ah! ¡Baudelaire!".

¿Por qué hemos escogido el comentario y análisis de *Las Quimeras* de Gérard de Nerval? ¿Cómo podemos, cómo debemos leer esta

serie, brevísima, de doce sonetos? ¿Cuál es su importancia y su significado último?

Nuestra elección no es producto de las circunstancias o del azar. Tampoco es una preferencia subjetiva o personal. No es una cuestión de gusto, una ocurrencia o un capricho intelectual. No es la extravagancia del estudioso, ni la deformación del especialista.

Descubrir la unidad profunda de la obra de Nerval es descubrir la unidad profunda del romanticismo. Partiendo de esta idea, que es la que dirige nuestra interpretación, resumimos los motivos de nuestra elección en torno a tres puntos esenciales:

Primero. *Las Quimeras* son la expresión de toda una vida. Concentran todas las experiencias, todas las lecturas, todas las reflexiones, todas las vivencias de un poeta. Todo cabe en estas pocas palabras, en estos pocos versos, en estas pocas imágenes. Todo es posible en el tiempo del poema, donde los elementos no se desvanecen en la memoria, sino que se ordenan, se reúnen, se distribuyen con precisión y coherencia. El creador es todo un universo para sí mismo y lo encuentra todo en sí mismo. Dice Albert Béguin, en su ensayo sobre Gérard de Nerval, que los sonetos de *Las Quimeras*:

> *appartiennent à une poésie qui est sans exemple dans l'historie des lettres françaises: non pas seulement parce qu´il y est fait, des mots, des images, de allusions, un choix et un usage tout nouveaux, mais aussi et surtout parce que l´attitude de l´écrivain devant son œuvre et les espoirs qu´il lui confie sont ici très différents de tout ce que l´on avait encore vu.*

> pertenecen a una poesía que no tiene precedentes en la historia de las letras francesas: no solamente por haber hecho de las palabras, de las imágenes, de las alusiones, una elección y un uso totalmente nuevos, sino también y sobre todo porque la actitud del escritor ante su obra y las esperanzas que pone en ella son en este caso muy diferentes de todo lo que se había visto hasta ahora. [20]

[20] Albert Béguin, *L´âme romantique et le rêve. Naissance de la poésie*. p. 358.

Por primera vez en la historia de la poesía moderna, la voluntad épica es el resultado de un esfuerzo deliberado, de un esfuerzo sostenido. El poeta no se limita a relatar algunos episodios de su vida, ni a la mera descripción de los acontecimientos pasados. No es el tono, ni el estilo de las "confesiones" a las que estamos acostumbrados en la literatura anterior. La obra se convierte, porque así lo quiere Nerval, en el lugar donde se decide su propio destino. Cada verso, cada palabra de *Las Quimeras* lleva consigo una misión inmensa.

La vida que se expresa en la obra es la de un poeta, pero es también la de todos nosotros. Dice Nerval: *La vie d´ un poète est celle de tous*. Y más delante añade: *L´expérience de chacun est le trésor de tous*. "La experiencia de cada uno es el tesoro de todos."[21]

Las Quimeras de Nerval, sus sueños, sus dragones y sus monstruos, son los nuestros. Sus tesoros y sus abismos son los nuestros. Su palabra no es individual sino colectiva, como la del mito.

Nerval es un hombre, pero es también "el Poeta", "el loco", "el insensato sublime", Cristo y el Anticristo.[22] El representante del hombre en el mundo, la imagen misma de la condición humana. El poeta es también el intérprete del universo. La poesía se confunde con la profecía. El destino individual es el destino colectivo, del mismo modo que un mito individual se convierte en arquetipo válido para todos los hombres. El gran sueño, el gran proyecto de los surrealistas será una poesía hecha por todos y no por uno.

Segundo. Nerval supo reunir en sus *Quimeras* todos los temas, todos los ritmos, todas las preguntas de la poesía romántica y de la reflexión contemporánea. Debemos entender *Las Quimeras* como la gran síntesis del romanticismo.

Las relaciones entre sueño y poesía, el problema del doble, de la identidad, los desiertos del amor, el tiempo de la memoria, el mundo de las correspondencias y de la analogía frente al mundo de la ironía y de la finitud, el poema que entreteje la esperanza con el delirio y la libertad

[21] Nerval, Cl. Gr., p. 7.

[22] Cf. *Le Christ aux oliviers*, *Soneto E* y *Antéros*. *Ibidem*, pp. 699 y 707.

con la muerte; la devoción por lo imaginario: todo nos lleva a pensar en los grandes temas de la poesía y de la filosofía románticas.

En el conjunto de estas ideas destaca una que, aunque no se haga expresa, es la más radical. El poeta construye un lenguaje en el lenguaje. El poeta se convierte, siguiendo la expresión de Valéry, en el creador de un "lenguaje dentro del lenguaje". Estamos muy lejos del tono narrativo. ¿Para qué describir, si lo que se propone la poesía es decir? Nerval concentra en esta serie de sonetos una experiencia de lo indecible. No hay descripción del decorado, no hay color local, no hay desarrollo de la acción, no hay acotación de la imagen. La poesía de Nerval es una poesía libre de toda referencia, una poesía pura, un arte absoluto. Una escritura que, independientemente de toda temática, se interroga a sí misma sobre su propia existencia y descubre así la verdad de la palabra.

Nerval hace poesía de la poesía. Al igual que Hölderlin, su arte se mueve dentro de la poesía misma. Su obra es un volver a pensar el lenguaje en su nivel más originario, un crecer en la palabra poética como palabra de fundamento y como horizonte de salvación. Por eso podemos decir, parafraseando a Heidegger, que Nerval es para nosotros "el poeta de poetas". *Las Quimeras* nos invitan a una reflexión acerca de los fundamentos últimos del quehacer poético. La grandeza de Nerval consiste en haber sabido concentrar en un puñado de versos la esencia de la poesía, la esencia de lo que para nosotros hoy es la poesía.

Tercero. *Las Quimeras* son el punto de partida de la poesía moderna. Villaurrutia lo entendió muy bien. Por eso dice que conviene pensar en Nerval, y no en Baudelaire, como el iniciador de la lírica contemporánea. Y eso fue lo que descubrieron también sus lectores surrealistas: Apollinaire, Éluard, Artaud, Breton.

La deuda de la poesía mexicana contemporánea con la obra de Nerval es enorme. Octavio Paz, por citar uno de los ejemplos más significativos, inicia su poema Piedra de Sol con un epígrafe del poema Artémis: *La Treizième revient. . . C´est encore la première*, "La decimotercera regresa. . . Es aún la primera." Se trata de un poema circular que pone en práctica la idea propia de Nerval del poema como un tiempo cíclico, repetitivo, donde las diferentes voces acaban por unirse en una sola voz. La primera estrofa y la última son idénticas, así como la primera amante

y la última son la misma. Recorremos el camino y volvemos al punto de partida:

> Un sauce de cristal, un chopo de agua,
> un alto surtidor que el viento arquea,
> un árbol bien plantado mas danzante,
> un caminar de río que se curva,
> avanza, retrocede, da un rodeo
> y llega siempre. . . [23]

Algo muy semejante ocurre cuando leemos la poesía de Borges y analizamos su idea del tiempo. Al igual que Nerval en su poema *Vers dorés*, Borges en *La noche cíclica* se mueve dentro de una visión del tiempo circular y se refiere a una interpretación pitagórica del mundo. Cito la primera y la última estrofa:

> Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
> los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
> los átomos fatales repetirán la urgente
> Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras. . .
>
> Vuelve la noche cóncava que describió Anaxágoras;
> vuelve a mi carne humana la eternidad constante
> y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
> "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras. . ." [24]

Pero no nos perdamos en los ejemplos. En suma, Nerval nos mueve y nos conmueve porque nos habla de lo que nos concierne. Sin escándalo, sin ruido. Sonríe, levemente irónico desde lo más hondo de su desesperación, para reconciliar su mundo con el nuestro. Su silencio lo aleja de la tradicional imagen del "poeta maldito". Por ello, su mensaje es más difícil de entender que el de Baudelaire, Rimbaud o, más tar-

[23] Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*. p. 237.
[24] Jorge Luis Borges, *Obras completas*, p. 863.

de, Lautréamont. La voz de su poesía, íntima y secreta, la importancia de los silencios, de los márgenes en blanco, el peso de lo sugerido, el misterio de lo evocado: todo forma parte de su canto, de su en-canto característico.

Habrá que esperar la poesía de nuestra época, para volver a encontrar ese tono reservado y discreto, ese dolor callado, esa profunda y suave melancolía, mediante la cual se expresa, en pleno romanticismo, Gérard de Nerval. No hay sonidos discordantes, ni gritos agudos. No hay brusquedad, ni lastimosas quejas. Nada viene a distraer el silencioso compás, la melodía nocturna de esta extraordinaria poesía de soledad. *Las Quimeras* reúnen algunos de los más extraños y bellos sonetos escritos en lengua francesa.

Dice Rubén Darío en *La canción de los pinos*: "Románticos somos. . .¿Quién que es no es romántico? Aquél que no siente ni amor ni dolor, aquél que no sepa de beso y de cántico, que se ahorque de un pino: será lo mejor. . .".[25]

Nerval es, al igual que muchos poetas del romanticismo, nuestro contemporáneo. Las interrogantes que su obra desarrolla son las nuestras. Son las grandes preguntas que plantea un fin de siglo pasado sorprendentemente parecido al nuestro.

Al hacer una reflexión sobre el lenguaje mismo, la poesía de Nerval se dirige de manera consciente y lúcida hacia el nivel más originario y radical. Expresa la nostalgia de un lenguaje anterior, el lenguaje de los mitos y de los *Evangelios*, destinado a evocar la unidad perdida, que constituye el núcleo del pensamiento religioso.

"El hombre, dice Hölderlin, no soporta sino breves instantes la plenitud de lo divino." Y Heidegger añade: "El pensador nombra el Ser, el poeta lo sagrado."[26]

El romanticismo nos enseña que lo infinito sólo se alcanza con el poder de la palabra. No hay separación entre palabra poética y palabra divina. No hay separación entre lenguaje, existencia y realidad. El

[25] La cita de Rubén Darío es de 1906.

[26] Cf. Hölderlin, "Elegía Pan y vino" en *Obra completa en poesía*, t. II, p. 61; Heidegger, *Über den Humanismos*.

universo es un tejido de signos y de símbolos. El mundo es un poema cifrado. El contacto con lo Absoluto se revela en la página escrita, en unidad profunda.

El poeta se convierte, siguiendo la metáfora del mundo como correspondencia y como analogía, en un traductor, en un descifrador. Cada poema es una lectura de la realidad. Cada lectura es una traducción y cada traducción es una nueva escritura. Al escribir un poema el poeta descifra el universo para cifrarlo de nuevo. Del mismo modo que nosotros los lectores convertimos el poema del poeta en el poema del lector.

Pero la misión del poeta no es sólo la de traducir, la de cifrar, la de volver a ocultar. El poeta es también el que desnuda, el que descubre, el que des-vela. Al quitar los velos, más allá de todos los rostros y de todos los nombres, está el lenguaje pensado en su nivel más originario. Al quitar las máscaras, el poeta descubre la verdad.

La verdad entendida, no en el sentido de Santo Tomás como la *adequatio rei et intellectus*, no como la adecuación de la cosa al intelecto, no como la correspondencia entre el intelecto y la cosa, sino la verdad como αλήοεια en el sentido griego, la verdad como revelación, como descubrimiento del ser, como aquello que se halla oculto por el velo de la apariencia. Seguimos en esto la interpretación de Heidegger cuando niega que la verdad sea primariamente la adecuación del intelecto con la cosa y sostiene, de acuerdo con el antiguo significado griego, que la verdad es el descubrimiento de lo velado.[27]

Indirectamente, Rilke expresa el sentido actual de la poesía para nosotros, cuando dice:

> No tenemos ninguna razón para temer al mundo, porque no nos es contrario. Si hay miedos, son los nuestros, si hay abismos, son nuestros abismos. Si hay peligros, debemos esforzarnos por amarlos. Si bajo este principio regimos nuestra vida, con el de ir siempre hacia lo más difícil, entonces todo lo que hoy nos parece extraño se convertirá en familiar y fiel. ¿Cómo olvidar esos antiguos mitos que se

[27] Cf. Heidegger, *Vom Wesen der Warhrheit*. Vittorio Klostermann, Frankfurt Am Main, 1989, pp. 63 y 64.

> encuentran al principio de la historia de todos los pueblos; los mitos de los dragones que, en el minuto supremo, se cambian en princesas? Todos los dragones de nuestra vida son probablemente princesas que esperan vernos bellos y valientes. Todas las cosas sin socorro no son posiblemente sino cosas sin socorro que esperan ser socorridas por nosotros. *Briefe an einen jungen Dichter* (*Cartas a un joven poeta*).[28]

El dragón, el monstruo, la quimera, están ante todo en nosotros. Es el lado tenebroso y negativo, el lado oscuro y oculto, lo impensable. La sombra existe. Hay que enfrentarla y extraer fuerza de ella. En el sentido poético y en el sentido fáustico. Fausto acepta el desafío de Mefistófeles, el desafío de lo inconsciente, de la vida, del destino. A través de lo que ha creído ser la búsqueda del mal, desemboca en los horizontes de la salvación. Y la salvación para Nerval es la obra, es la palabra poética.

El escritor es aquel que pone las cosas en su lugar, que guía, mostrando capacidad de orden, atención y concentración. Así, Nerval define maravillosamente la responsabilidad de la literatura: *Diriger mon rêve éternel au lieu de le subir*. "Dirigir mi sueño eterno en vez de padecerlo."[29] El verdadero reto del poeta, del escritor, es el de asumir la iniciativa, ahí, en el preciso lugar donde el tiempo, la noche, la muerte y la locura, todos los rostros, todas las máscaras de lo informe y de lo impreciso, nos amenazan. Al enfrentarse al vacío y a la nada el roman-

[28] *Wir haben keinen Grund, gegen unsere Welt Misstrauen zu haben, denn sie ist nicht gegen uns. Hat sie Schrecken, so sind es "unsere" Schrecken, hat sie Abgrüde, so gehören diese Abgründe zu uns, sind Gefahren da, so müssen wir versuchen, sie zu lieben. Und wenn wir nur unser Leben nach jenem Grundsatz einrichten, de runs rät, dass wir immer an das Schwere halten müssen, so wird das, welches uns jetzt noch als das Fremdeste erscheint, unser Vertrautestes und Treuestes werden. Wie solten wir jener alten Mythen vergessen können, die am Anfange alle Völker stehen, der Mythen von den Drachen, die sich im äussersten Augenblick in Prinzessinnen verwandeln; vielleicht sind alle Drachenn unseres Lebens Prinzessinnen, die nur darauf warten, uns einmal schön und mutig zu sehen. Vielleicht ist alles Schreckliche im tiefsten Grande das Hilflose, das von uns Hilfe will.* Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, p. 63 y 64.

[29] Nerval, t. I. Pl., p. 809.

ticismo, como movimiento de negación radical, descubre la libertad en la obra y la verdad en la palabra. Rilke decía:

> Tenemos que aceptar nuestra existencia tan "ampliamente" como sea posible; todo, hasta lo inconcebible, debe ser posible. En el fondo, la única valentía que se nos exige es enfrentar lo extraño, lo maravilloso, lo inexplicable que nos encontremos (*Cartas a un joven poeta*).[30]

Lo extraño, lo maravilloso, lo inexplicable, lo encontramos en el fondo de estos versos admirables. Es la voz de eso que, a veces, llamamos poesía. Una voz que nuestro mundo moderno intenta de continuo hacernos olvidar.

[30] *Wir müssen unser Dasein so "weit" als es irgend geht, annehmen; alles, auch das Unerhörte, muss darin möglich sein. Das ist im Grunde der einzige Mut, den man von uns verlangt: mutis zu sein zu dem Seltsamsten, Wunderlischen und Unaufklärbarsten, das uns begegnen kann.* Rilke, *op. cit*., p. 61.

Nietzsche: la Ilustración Romántica

por Andrés Ortiz-Osés

Presentación general

El hombre es la encarnación
de la disonancia.
F. Nietzsche

Publicamos a continuación un amplio texto sobre la filosofía vitalista de Federico Nietzsche, el brillante pensador germano que en algunas ocasiones fantaseó con ser español mejor que alemán. El propio filósofo se consideraba alemán por parte de madre, pero descendiente de un noble polaco protestante por parte de padre. En cualquier caso, nuestro autor es un nórdico que acaba cautivado por el sur, de ahí la potencia germánica de su pensamiento experimental y el colorido mediterráneo de su lenguaje ardiente.

En su juventud F. Nietzsche profesa un *romanticismo* trágico (pesimista) en la línea de su maestro Schopenhauer, pero en su edad madura se convierte en *ilustrado* optimista y crítico de toda decadencia, personificada ahora en su viejo amigo R. Wagner, hasta desembocar en la final afirmación de la "voluntad de poder". Este paso del romanticismo al posromanticismo, junto a ciertos vaivenes filosóficos e ideológicos, ha confundido a sus discípulos y lectores, los cuales suelen tomar solamente una etapa o aspecto de su obra para evitar confrontarse al conjunto. En su lugar, aquí tratamos de ejercitar una interpretación

transversal de la obra nietzscheana, capaz de verla en su conjunto o conjunción de diferencias.

A partir de una tal coimplicación de las diferencias, por cierto ya avisada por nuestro autor, es posible evitar definir a Nietzsche como romántico o ilustrado, redefiniéndolo como un romántico ilustrado o un ilustrado romántico. El interés fundamental de la figura y obra de nuestro original filósofo europeo está precisamente en la proyección de un romanticismo ilustrado y de una Ilustración romántica, pues eso es lo que diferencia a Nietzsche respecto a sus antecesores y sucesores meramente románticos o meramente ilustrados. No extraña al respecto que, cuando nuestro autor busque su interlocutor válido, sea Goethe el elegido —esa figura situada precisamente en el filo de Werther y Fausto, del sentimentalismo y la acción, de la sensibilidad y el intelecto, de la afectividad y el dominio de sí.

El romanticismo ilustrado de Nietzsche —la nueva Ilustración romántica que anuncia— se basa en la reconciliación de la vida y la razón, de la razón con la arracionalidad, de la conciencia con el inconsciente, de Apolo con Dioniso. Pero en la escritura de Nietzsche hay una (in)cierta oscilación entre lo apolíneo y lo dionisiano que acaba basculando a favor de este último factor, lo cual termina problematizando la escena nietzscheana con una tal preponderancia de lo vital sobre lo racional. De ahí, ciertos bandazos de Nietzsche hacia posiciones fascistoides, recogidas sintomáticamente por M. Heidegger, o bien en el otro extremo hacia posiciones anarcoides, recogidas entre nosotros por un juvenil y afrancesado F. Savater.

Ahora bien, el Nietzsche cabal es el que plantea un hermeneutismo generalizado, entendido como una axiología que criba los valores culturales vitales o vitalistas frente a los valores antivitales o represivo/opresivos para el hombre. En esto Nietzsche es un maestro, el gran valorador, con un olfato exquisito para diferenciar matices, atmósferas y ambientes cargados simbólicamente. El mismo filósofo ofrece/ofrenda su vida en tal experimento axiológico o valorativo, hasta lograr rescatar la belleza y la alegría de la vida de su ineludible trasfondo sombrío.

La obra de F. Nietzsche es la obra de un gran filósofo y literato, cuya brillantez resalta en una especie de espectro violeta o violáceo, si-

tuado entre el azul celeste o marino y el rojo de su pasión interna. La filosofía nietzscheana emerge en contrapunto a la enfermedad crónica de su autor, a modo de sublimación y trasvaloración cultural. El filósofo germano se caracteriza por su resolución o valentía, por su honradez y veracidad, aunque a veces recae en la megalomanía y el sadomasoquismo. Por eso hay que revisar críticamente tanto la beatería pronietzscheana como la batería antinietzscheana, pues ninguno de ambos bandos hace justicia de nuestro filósofo.

Hacer justicia no es ajusticiar ni ajustar cuentas, aunque tampoco contar cuentos congraciándose con los extremos o extremosidades del filósofo. Hacer justicia es ajustarse al autor y su temática, enjuiciando la cuestión no anecdótica sino crucial, la cual es en Nietzsche el asunto radical de la vida y la muerte, del gozo y el sufrimiento, del bien y el mal, de la verdad y el error o la mentira, de la moralidad y la inmoralidad. La pregunta nietzscheana originaria es cómo soportar la vida, así pues cómo armonizar existencial o humanamente la disarmonía vital.

Como hemos indicado, la mejor respuesta nietzscheana no es la extremista o extremosa respuesta cuasi darwiniana de la "voluntad de poder", al menos en su sentido de prepotencia.[1] El mejor Nietzsche no es el filósofo sesgado sino el pensador transversal, no es el Nietzsche desgarrado dionisianamente sino el Nietzsche desgarrado y conjuntado apolíneamente, aquel que enciende su genio en la trasparencia de lo opaco, en la trasfiguración del caos, en la supuración del alma. Pues, como dice Félix Grande, la genialidad es combustible y la enciende el dolor. El Nietzsche folklórico —el Nietzsche torero— debe dar paso entre nosotros al Nietzsche trágico-romántico iluminado por la Ilustración, pues es así como se realiza la racionalización de lo irracional.

En su conjunto este artículo ofrece una revisión de la filosofía nietzscheana, cuya divisa define al hombre —y muy especialmente al hombre Nietzsche— como una "disonancia encarnada". O sea, como una discordancia ontológica o natural que tratamos de concordar hu-

[1] Darwin afirma la evolución de las especies basada en la *selección natural* de los más aptos. Por su parte, Nietzsche preconizaría la *selección cultural* de los más aptos, más fuertes o mejores (aristocratismo).

manamente a través de la cultura: de una cultura potenciadora o creadora, asuntora y liberadora. Una cultura que cultiva este mundo y proyecta el trasmundo simbólicamente para su apertura axiológica o valorativa.

Nietzsche: la disonancia encarnada

Leer a Nietzsche de joven empalma con una filosofía juvenil, ya que el filósofo alemán nunca llegó a viejo. Pero leer a Nietzsche de viejo, tras haberlo leído juvenilmente, resulta un poco inquietante ya que nos confrontamos con una filosofía efervescente y a veces enervante, pero divisada desde una perspectiva ya calmada. Por eso leer a Nietzsche de viejo resulta tan nostálgico, puesto que en el joven domina la inquietud y en el mayor la quietud, mientras que Nietzsche permanece en vilo toda su vida. Pues es característico de nuestro autor una inteligencia y sensibilidad extremas, aunque también cierta megalomanía e incluso fanatismo, como reconocerá el propio filósofo tardíamente.

En esta ocasión queremos estudiar especialmente al primer Nietzsche y al último, o sea, tanto *El nacimiento de la tragedia* (1871) como los *Fragmentos póstumos* de 1885-9 en torno a la "voluntad de poder" (*Wille zur Macht*). Entre la primera obra y la última se ubica todo el itinerario nietzscheano, el cual pasa del romanticismo juvenil junto a Schopenhauer y Wagner hasta derivar en una especie de "positismo" basado en la afirmación de los valores biológicos o vitalistas. Si en el primer Nietzsche hay un equilibrio entre Dioniso el vital y Apolo el formal, el último Nietzsche se decanta por Dioniso contra Apolo, la voluntad de poder contra la decadencia, la autoafirmación frente a toda despersonalización, el mundo inmanente contra el mundo trascendente propio de las religiones, especialmente la cristiana.

El itinerario nietzscheano resulta hoy bastante aclarado y podemos presentar su falsilla del siguiente modo. El filósofo alemán descubre la lucha soterrada entre la vida y la razón bajo los símbolos de Dioniso y Apolo respectivamente. Aunque enamorado de Dioniso, el Nietzsche juvenil admite el contraste corrector de Apolo como necesa-

rio, conformando así una entente de la vida con la razón. Sin embargo, el Nietzsche maduro afirmará a Dioniso contra Apolo, o sea, la vida contra la razón (*pereat veritas, fiat vita*). De este modo, el latente criticismo nietzscheano frente a Sócrates y el racionalismo, así como frente al cristianismo y el moralismo se radicalizará compulsivamente.

Pero nosotros no queremos reflejar meramente la obra nietzscheana ni solamente reflexionar sobre ella, sino inflexionar el texto y leerlo oblicua y transversalmente hasta encontrar en sus pliegues y repliegues un encuentro de contrastes bien contrastados. Ahora bien, mientras que en la hermenéutica se trata de entender al otro mejor, en nuestra hermenéutica simbólica se trata de entenderse uno mismo mejor (a través del otro).

He aquí nuestro recorrido:

1. Del Nietzsche romántico al posromántico
2. El equilibrio entre Dioniso y Apolo
3. El desequilibrio de Dioniso y Apolo
4. Hermes entre Dioniso y Apolo
5. Filosofía hermesiana
6. La vida y la muerte
7. Sentido y sinsentido

Conclusión final: Zaratustra

Excurso sobre G. Vattimo

1. Del Nietzsche romántico al posromántico

Nietzsche es un filósofo y filólogo que proyecta un pensamiento literario basado en la compresencia simbólica de Dioniso y Apolo: aquel representa nuestros instintos vitales, este nuestra ensoñación racional o formal. Como había afirmado anteriormente el mitólogo suizo Juan Jacobo Bachofen, colega mayor de Nietzsche en la Universidad de Basilea, Dioniso comparece en la Grecia arcaica como el hijo predilecto de la diosa madre Demeter, mientras que Apolo es el hijo predilecto del dios padre Zeus. El dios Dioniso es preheleno y preolímpico, el divino

Apolo es heleno y olímpico, representando aquel las fuerzas irracionales o emocionales y éste la fuerza abstractiva o separadora de lo vital (*abstrahere* dice separar). Pues bien, así como Bachofen describe la religión griega como el tránsito del culto matrial de Demeter a la cultura olímpica de Zeus, así Nietzsche describe el pensamiento griego como el traspaso del culto orgiástico de Dioniso a la cultura organizada de Apolo.[2]

Bachofen ya había entrevisto en la tragedia griega la compresencia del principio matriarcal y del principio patriarcal, así en el Edipo de Sófocles, que se casa con su propia madre a la que luego renuncia patriarcalmente. Por su parte, Nietzsche verá en la tragedia griega la paralela compresencia dual del principio dionisiaco y del principio apolíneo, así en el propio Edipo sofocleo, en el que descubre una música dionisiana de fondo —el destino matriarcal en Tebas— trasformada empero apolíneamente ante la visión de Atenas. Si la genialidad de Bachofen está en contar la dualidad del principio matrial y patrial en Grecia, la genialidad de Nietzsche está en cantar la dualidad del principio dionisiano y apolíneo en la propia Grecia.[3]

Quizás el problema estriba en que ninguno de los dos mitólogos germanos logran captar la relevancia de una reconciliación de los contrarios en una tercera figura o figuración remediadora de dicho dualismo. Ninguno de los dos atisba la figura simbólica de Hermes como mediación de Dioniso y Apolo respectivamente. Esta visión mediadora emerge en la tradición de la Hermenéutica contemporánea, cuyo patrón es Hermes, el dios de la comunicación de los contrarios. Por otra parte, ni el uno ni el otro parecen percatarse de que el cristianismo representa una religión hermesiana o mediadora entre lo matriarcal y lo patriarcal, lo dionisiano y lo apolíneo, aunque Bachofen lo barrunta sin llegar a

[2] De Bachofen puede verse su obra *Mitología arcaica y derecho materno*. De Nietzsche véase *El nacimiento de la tragedia*, volumen que incluye los escritos preparatorios de dicha obra. Para el conjunto de la obra original nietzscheana ver *Werke*, G. Colli y M. Montinari (eds.).

[3] Puede consultarse al respecto el *Edipo Rey* de Sófocles, varias ediciones. Por cierto, Nietzsche toma en préstamo de la Biblioteca de Basilea en 1971 la obra de Bachofen, *Gräbersymbolik*, así como la de F. Creuzer *Symbolik und Mythologie*.

captar que la figura de Cristo simboliza el Hijo de la diosa Madre y del dios Padre, así como el Hermano que hermanaría a Dioniso y Apolo (el cristianismo como religión fratriarcal).[4]

Pero hay una obvia diferencia entre la mitología cultural de Bachofen y la de Nietzsche. Mientras que Bachofen se considera cristiano (protestante), Nietzsche profesa un anticristianismo militante al considerar el cristianismo la encarnadura misma de la decadencia idealista y del igualitarismo debilitador, una religión innatural propia de los débiles, las mujeres y los enfermos. Frente al cristianismo, el filósofo alemán proyecta la Grecia arcaica como estandarte de la religión vital de Dioniso trasfigurado por Apolo, aunque finalmente nuestro filósofo acabará afirmando a Dioniso y renegando de Apolo y lo que representa: la razón, la verdad y la ciencia, Sócrates y Eurípides, el cristianismo y la moral, el pesimismo de Schopenhauer y el romanticismo artístico de Wagner.

Frente a todo este mundo decadente Nietzsche presentará como sus modelos a los espíritus libres y los genios creadores, que encarnan el poderío como diversificación y la honestidad o veracidad humana (frente a la verdad mentirosa), así como a los héroes trágico-guerreros del paganismo que coafirman la vida inmanente, pero también el virilismo propio del código ario de Manu o Zaratustra y del hinduismo de las castas, la virilidad árabe (Mahoma) y la fuerza del Antiguo Testamento (Moisés), el carácter indómito de los corsos y Napoleón, la filosofía de Empédocles y Heráclito, Anaximandro y Pisístrato, los sofistas y los cínicos, la autoafirmación egoísta, Demócrito y Protágoras, Jenofonte y Píndaro, Tucídides y Demóstenes, Pericles, Alejandro Magno y Julio César, Bruto y Petronio, Cicerón y Horacio, Maquiavelo y César Borgia, la sabiduría artística de Montaigne y Gracián, Shakespeare y Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, Palestrina y Mozart, Bach y Beetho-

[4] En el fratriarcalismo pagano se inscribe la progenie de Edipo, cuya hija Antígona es la heroína del amor para con su hermano Polinice, frente al tirano Creonte (fratriarcalismo versus patriarcalismo). Respecto al fratriarcalismo cristiano puede verse mi obra *Las claves simbólicas de nuestra cultura*.

ven, Lessing y Lamarck, Burckhardt y Goethe, Stendhal y Lichtenberg, Mirabeau, Merimée y Bizet.[5]

Pero a esta lista de amigos se contrapone un listado de enemigos decadentes como Buda y Pablo de Tarso, Parménides y Solón, Aristóteles y Platón, Aristipo y los megáricos, los estoicos y los racionalistas, los moralistas y la "metafísica celibataria" medieval, Cervantes y su Don Quijote, Rousseau y Hegel, D. Strauss, el socialismo y la democracia, los débiles o no-libres. Entre ambos quedan situados los ambiguos o ambivalentes como la filosofía china y Homero, los epicúreos y los hedonistas, los judíos, Jesús y el Evangelio de san Juan (mistérico), Pitágoras y Orfeo, Plutarco, Spinoza y Voltaire, La Rochefoucauld, Schiller y Leopardi, Hölderlin y Emerson, Dostoievski y Baudelaire, Dühring.[6]

La ingeniosidad de Nietzsche consiste en haber delineado un elenco configurativo de los valores y visiones del mundo más importantes en sus encarnaciones históricas, geográficas o personales. Si de joven nos presenta a Alemania frente a judíos y latinos, como nación cultural por excelencia con Lutero y Kant a la cabeza, más tarde criticará lo alemán situándolo entre lo metafísico y lo vulgar, despreciando lo inglés por su utilitarismo y prefiriendo lo latino, especialmente el Renacimiento italiano con Leonardo y Maquiavelo, así como la sensibilidad francesa y el sur mediterráneo, con la música de la ópera Carmen de Bizet al frente. Sintomáticamente Nietzsche, discípulo de Schopenhauer y amigo de Wagner, acabará distanciándose de ellos considerando al primero pesimista y al segundo romántico. Pero paradójicamente lo

[5] Nietzsche acentúa su virilismo de fondo prusiano a lo largo de su vida, interpretando la pedofilia griega como una manifestación de la virilidad, cuya decadencia representa Sócrates (un personaje empero tan fascinante como Jesús para el propio Nietzsche). Ello no excluye la fina observación cuasi femenina del filósofo germano, capaz de descubrir el fondo femenino-religioso en Jesús o Francisco de Asís, pero también en la potente música de Bach, aunque no en Miguel Ángel, cuyo Cristo del Juicio Final interpreta como Juez titánico o "titánida", desconociendo su probable rictus compasivo o amoroso; puede verse al respecto mi Apéndice a H. G. Gadamer y otros, *Diccionario de hermenéutica*.

6 Para la ubicación de Nietzsche puede consultarse Enrique López Castellón y Julio Quezada (eds.), *Nietzsche bifronte*.

que el propio Nietzsche destaca de su amigo/enemigo Wagner no sólo describe el lenguaje operístico-musical de éste, sino también el propio lenguaje filosófico-artístico de nuestro pensador:

> El esplendor pictórico y la potencia del sonido, el simbolismo de la sonoridad, del ritmo, de los cromatismos de la armonía y la disarmonía, la sugestiva significación de la música en relación con otras artes, la entera sensualidad de ésta.[7]

En su intensa soledad existencial de "homo viator" que recorre el sur de Francia, Suiza e Italia, nuestro filósofo será incapaz de salvaguardar el equilibrio dinámico entre Dioniso y Apolo, desequilibrándose a favor de aquel frente a éste. Su filosofía dionisiana es el eco de "la autorresonancia de la soledad", en la que el enfermo Nietzsche proyecta una voluntad de salud que trata de superar su propia debilidad orgánica heroicamente. Pero al final sucumbe en un desequilibrio de teoría y práctica que lo lleva al manicomio fatalmente. La embriaguez de Dioniso ha vencido a la lucidez de Apolo, pero en la batalla de Dioniso tanto contra Apolo como contra el Crucificado, aquel comparece en el último acto como un "Dioniso crucificado": una imagen del propio Nietzsche hospitalizado desde 1889 hasta 1900, el año de su muerte.[8]

En el presente texto trataremos de delinear el primer escrito de Nietzsche —*El nacimiento de la tragedia*—, así como el último —*Fragmentos póstumos*. Es un modo efectivo de plantear la originaria filosofía nietzscheana y señalar su posterior evolución. Pensamos que la auténtica aportación nietzscheana está en haber planteado el tema radical de una filosofía de la vida, que él mismo formula así: "Cómo soportar lo insoportable". Pues Nietzsche no es un filósofo que se vaya por las ramas estudiando cuestiones escolásticas, sino el filósofo que planta como un espino el sentido de la vida y de la existencia humana, el sentido radical del mundo. Su respuesta es tan radical como su planteamiento, pero quizás no tan radicada como debiera haber sido, acaso porque su

[7] F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1885-9), p. 676.

[8] Puede consultarse al respecto P. Sloterdijk, *El pensador en escena*.

respuesta es valiente pero demasiado cínica (en el sentido filosófico del término).[9]

2. El equilibrio de Dioniso y Apolo

Nietzsche escribe a los 25 años su obra más interesante: *El nacimiento de la tragedia*. Se trata de una obra que plantea la lucha cultural como una lucha *cuasi* erótica que concelebra su reconciliación en los momentos culminantes, los cuales son los momentos fecundos y procreadores de sentido. En efecto, Dioniso simboliza el trasfondo matricial, bárbaro y titánico, encarnando el destino transracional del mundo; por su parte, Apolo representa la superficie de la aparición y la apariencia, la ensoñación abstractoide y la ilusión racioide. Mientras que Dioniso es un dios naturalista que expresa la voluntad de vivir como infrastructura de lo real, Apolo es un dios culturalista, plástico o figurativo de carácter supraestructural.

La realidad profunda, la cosa-en-sí, tiene un carácter dionisiano, trágico y musical basado en la melodía y la armonía; por su parte, la realidad fenoménica o apariencial tiene un carácter apolíneo y rítmico o gestual. Pues bien, precisamente en la tragedia arcaica de Esquilo y Sófocles se produce el encuentro y acorde tensional entre Dioniso y Apolo, por cuanto Apolo espiritualiza el materialismo de Dioniso a través de una trasfiguración del destino ciego o aciago en sentido apolíneo, luminoso o solar. La naturaleza desgarrada de Dioniso es superada y articulada simbólicamente por Apolo.[10]

[9] El cinismo es una filosofía libre y aun libertaria; hay que recordar las figuras de Antístenes y Diógenes.

[10] Detrás de Dioniso están los aquelarres de las brujas en torno al macho cabrío, así como los carnavales: puede consultarse al respecto mi obra *Antropología simbólica vasca*.

Por cierto, en su obra juvenil Nietzsche considera la melodía o armonía como dionisianas y lo rítmico como apolíneo, lo que le confiere a Dioniso una dimensión romántica y sentimental (a modo de alma matricial del mundo) frente aun Apolo más viril. Pero significativamente en su obra madura se invertirán los términos, definiendo a Dioniso por la gestualidad viril de la danza frente al Apolo poético o ensoñador,

En su primera obra Nietzsche, siguiendo aún a Schopenhauer, concibe la existencia como la obra de una divinidad sufriente que se refleja en el mundo dolorosamente. Este sufrimiento se expone en Dioniso, el cual encarna "el abismo del ser", cuya superación está asignada a Apolo a través de un proceso de sublimación de lo abismático y de elevación de lo terrestre a lo celeste olímpico. De este modo el "espanto" que nos produce la tragedia griega no es aniquilado por la catarsis o purificación puramente racional, como pensaba Aristóteles, sino que es asumido heroicamente como una disonancia que acaba en consonancia a través de la compasión apolínea de la pasión, muerte y renacimiento de Dioniso.[11]

El eco de la sabiduría trágica griega se daría por una parte en la Misa católica en cuanto drama de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, y por otra parte en la Ópera a partir del Renacimiento, encontrando en Wagner la máxima expresión de aquella disonancia que culmina en acorde. En la ópera *Tristán e Isolda* comparecería el destino trágico redimido por un amor que lo revierte en destinación humana. De esta guisa ejemplifica Nietzsche su noción capital de amor destinal (*amor fati*) como coafirmación de la vida y de la muerte, del placer supremo y del más hondo dolor, de *eros* y *thánatos* (según la terminología de S. Freud y el psicoanálisis).[12]

Sin embargo, la filosofía de Nietzsche no se queda en este movimiento de Dioniso hacia Apolo, sino que se completa con el retorno de Apolo a Dioniso. El primitivo Dioniso matriarcal-naturalista es sublimado por el Apolo patriarcal-racionalista, mientras que el propio

otorgando ahora a Dioniso un carácter más corporal y a Apolo más anímico. Como veremos es el paso del Dioniso matriarcal (el dios de las mujeres) al Dioniso patriarcal (el dios de los viriles). Si en el primer Nietzsche el matricial Dioniso es sometido por el viril Apolo, posteriormente Dioniso asume la virilidad apolínea, quedando Apolo como signo de una especie de feminidad abolida. Puede consultarse Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 519.

[11] Heidegger recoge la visión nietzscheana de lo abismático y de lo sublime en su concepción mitológica del ser; ver mi obra *Heidegger y el ser-sentido*.

[12] Consultar de S. Freud su obra *El malestar de la cultura*, así como también *El futuro de una ilusión*.

Apolo precisa de Dioniso para abrir el reino de la apariencia apolínea a la realidad en-sí dionisíaca. El primer movimiento de la vida es ascensional, pero el último movimiento de la vida es descensional, ya que disuelve nuestra individualidad apolínea en la universalidad dionisiana de la madre naturaleza, al revertir el ser patriarcal a su raíz matriarcal: a las *madres del ser*, como las llama el propio Nietzsche siguiendo a Goethe.[13]

He aquí que las *madres del ser* son la voluntad transpersonal (*Wille*) como esencia energética de la vida, el dolor (*Weh*) como condición existencial y la alucinación (*Wahn*) como experiencia surreal del pandemonium llamado mundo. Normalmente esta tercera matriz del ser (*Wahn*) suele traducirse como "ilusión", pero la ilusión es típicamente apolínea en cuanto mienta la aparición y apariencia de la realidad superficial, mientras que la matriz dionisiaca no es aparición sino "parición", mentando la condición radical de la realidad como pro-creación matricial. Por eso habla Nietzsche de la esencia de lo real como voluntad sufriente y paciente, ya que no se trata de luz apolínea sino del dara-luz dionisiano como creación estridente, siquiera dicha parturición dé a luz también la belleza y la propia luz del mundo.[14]

Quiere esto decir que antes y después de la aparición o apariencia apolínea está la *parición* o procreación dionisiana, la cual no es una ilusión sino un delirio o alucinación, una enajenación o desvarío, si acaso una "dilusión" o disolución de lo real en la surrealidad, de lo dado o creado en su dación o creación matricial. Desde esta perspectiva cabe decir nietzscheanamente que Dioniso simboliza la vida, Apolo la existencia y Dioniso de nuevo finalmente la muerte y la recreación del mundo. De esta manera Apolo nos ayuda a soportar la vida (animal) reconvertida en existencia humana (estética), pero a su vez Dioniso nos ayuda finalmente a soportar la existencia (humana) al diluirla en la vida universal (dionisiana), es decir, en el Uno-Todo (*Hen-Pan*) originario y terminal. La dialéctica transcurre por lo tanto de Dioniso a

[13] De Goethe puede consultarse su *Fausto*, varias ediciones.

[14] Nuestro Zubiri, a partir de Nietzsche y Heidegger, ha podido distinguir entre el brillo de lo real en-sí (de-suyo) y la luz advenida y posterior; véase su obra *Sobre la esencia*.

Apolo y viceversa, de Apolo a Dioniso, en donde al principio y al final vence Dioniso, quedando para Apolo el medio del camino entre la vida y la muerte, el medio o mediación de la existencia humana.

Toda esta dialéctica o dualéctica entre Dioniso y Apolo, la vida y la existencia, queda rota según Nietzsche cuando se desengancha la fraternidad entre el dios irracional y el dios racional. Si en la Grecia arcaica Apolo significa la racionalización estética de la irracionalidad dionisiana en la tragedia, después triunfa el racionalismo apolíneo con la llegada de Sócrates y Eurípides, cuyo racionalismo reprime el trasfondo dionisiano simbolizado por la música y lo trágico, la vida que implica la muerte, el amor destinal.

Mientras que el héroe trágico sucumbe, el nuevo héroe postrágico ya no sucumbe. En el lugar/lagar de lo trágico se yergue ahora una existencia descolorida y una coexistencia plastificada, cuyos representantes son Platón y Aristóteles, pero también el cristianismo con su trascendencia apolínea. Los viejos dioses olímpicos, dioses vitales y epicúreos, ceden al dios cristiano, el cual es para Nietzsche un dios pálido y antivital, anémico y débil, asténico y moralizante, decadente y antivital.[15]

Con el racionalismo socrático y el cristianismo moralizante se abre la época del gran desequilibrio —Apolo versus Dioniso—, frente al cual Nietzsche trata de reequilibrar sus valores aunque recayendo infaustamente en su inversión y, por tanto, en un nuevo desequilibrio cuyo lema es Dioniso contra Apolo y el Crucificado. El autor alemán tiene razón en su crítica al nuevo apolinismo hegemónico, basado en la voluntad clásica de verdad, pero se pasa inopinadamente al extremo contrario al defender un dionisismo hegemónico basado en la "voluntad de poder" más allá del bien y del mal. En ello no ha sabido o no ha podido seguir su propia receta de vivir sin reparos entre los opuestos, como su admirado Goethe, utilizando unas doctrinas contra otras para así reservar su propia libertad.[16]

[15] Para una revisión del Dios cristiano tradicional ver mi libro *Amor y sentido*.

[16] *Fragmentos póstumos, op. cit.*, p. 293.

3. El desequilibrio entre Dioniso y Apolo

La obra madura de Nietzsche *Así habló Zaratustra*, publicada tras el giro ilustrado de nuestro filósofo, significa la expresión del cenit que acoge al nadir, la exaltación que cobija a la depresión, la montaña que alberga al abismo. Tras la decepción de su amor por Lou Salomé, al ser rechazado por ésta, el filósofo solitario trata de trasformar el no en sí, la decepción en recepción, el desamor en amor, la disensión en ascensión. El personaje de Zaratustra tiene rasgos del Hermes griego, como ya entrevió C. G. Jung, por cuanto Zaratustra trata de reconciliar el abismo dionisiano y la sublimación apolínea a través de un lenguaje tensado como la cuerda del arco y de la lira reunidos. Zaratustra proyecta la reversión de los valores pero no su inversión, al tratar de trasvalorar los valores con valor o valerosamente, pero sin resentimiento.[17]

Sin embargo este equilibrio irregularmente encarnado por Zaratustra no logra mantenerse homeostáticamente, y en la última etapa nietzscheana Dioniso destruye agresivamente a Apolo. Tal ocurre en su aguerrida obra *La genealogía de la moral*, en la que lo apolíneo representado por la moral cristiana encadenadora sufre el furor fatal de un Dioniso cual Prometeo desencadenado. Aquí Dioniso ya no es el hijo de la madre Demeter, tal y como comparece en Creta o en Eleusis, sino una figura protogriega emparentada con el ario Wotan de la mitología germana. Ahora Dioniso es un dios patriarcal, guerrero y belicoso en lucha a muerte contra los valores femeninos y fementidos, enfermizos y judaicos, socráticos y sacráticos, débiles y cristianos, románticos y decadentes.[18]

La eclosión de semejante traspaso de Apolo a un Dioniso enfurecido puede observarse nítidamente en los textos de los *Fragmentos*

[17] De Jung ver su *Nietzsche´s Zarathustra*. También se ha querido ver en Zaratustra un eco de Empédocles, el filósofo griego que piensa la realidad como la conjugación entre el amor y el odio.

[18] Un ejemplo de este dionisismo desatado lo tenemos en la tardía reacción de rencor Nietzsche al no de su amiga Lou, a la que acabará llamando "mona", pero no en el sentido de monada sino de manada (mona como simia o simiesca).

póstumos, los cuales ofrecen las últimas meditaciones nietzscheanas antes de su debacle mental en Turín. En estos *Fragmentos* nuestro filósofo alaba a los superadores dionisianos y vitupera a los superados apolíneos. Partiendo de una revisión del ser de la realidad como vida y nada más que vida, Nietzsche redefine esta vida simplemente como "más vida", voluntad de poder, fuerza biológica (*Bíos=Bía*). Se afirma sin ambages la fortaleza y la raza señorial, el aristocratismo y el virilismo, la imposición del sentido en lo real y la divinización de la inmanencia, el movimiento de arriba abajo y el dominio victorioso, la valentía fáustica y la fisiología corporal frente al alma y lo anímico.[19]

Lo que subyace a esta filosofía dionisiana de signo antiapolíneo es la sobreafirmación de la vida y su sacralización en todos sus extremos, la eternización del devenir reconvertido así en ser, la santificación de todas y cada una de las cosas en un Todo que todo lo contiene y consagra. La tesis del "eterno retorno" de todas las cosas es la afirmación del mundo considerado como su propio trasmundo, cuyo dios es el propio Dioniso inmanente y no un dios trascendente. Ahora el auténtico dios nietzscheano es una divinidad que comprime en sí la plenitud de antagonismos de la vida, redimiéndolos y justificándolos en su trasfiguración divina. Al bendecir así el todo de la vida se bendicen sus partes, al asumir lo bueno asumimos también lo malo, al decir sí acogemos el no. Por eso Nietzsche puede hablar de divinizar al mismísimo diablo y santificar el mal, los cuales no son sino los reversos necesarios del ser. Sólo los más fuertes coafirman también lo más débil o debilitado, el dolor y el azar, el sinsentido y la fatalidad, el mal y lo malo, la enfermedad y el infortunio. Pues lo terrible vital forma parte de la grandeza existencial.[20]

El paradigma científico de Nietzsche respecto a la voluntad de poder es el *protoplasma*, el cual se apropia de algo y lo incorpora en su organismo íntegramente. El egoísmo auténtico, dionisiano o vital, está así en la base de la existencia como condición ontológica de nuestra po-

[19] Nietzsche se ha inspirado para la definición de vida como fuerza (*bíos=bía*, *vita es vis*) en Lucilius, así como en Menandro y su concepción de la vida como expansión violenta. Puede consultarse, *Fragmentos póstumos*, p. 218.

[20] *Fragmentos póstumos*, p. 368 y 270.

tencia. De este modo la vida se autoafirma incluso más allá de la muerte, ya que el Dioniso despedazado por las Ménades renace y retorna de nuevo a esta vida (y no a la otra como el Cristo). El devenir es así el devenir del ser inmanente, ya que el ser es la voluntad de devenir y realizarse mundanamente. Por ello hay que vivir dionisianamente, lo cual dice resolutamente (Goethe): con resolución, puesto que como dice P. Berkowitz, lo que uno no domina, lo domina a uno.[21]

Nietzsche recupera drásticamente el paganismo clásico frente al cristianismo tildado de castrador del vigor corporal en nombre de la virtud moral (moralina). Esta recuperación del paganismo ateo no debe verse como algo malo sino como una revisión del mal, cuya trasfiguración se pretende sin moralina. El ateísmo nietzscheano no es malo sino que observa el mal en el mundo, el cual hace imposible la idea de un Dios-bien creador del mal. A partir de aquí el teísmo es visto como una creencia moral realmente inmoral e impúdica, por cuanto escamotea el mal inmanente en nombre del bien trascendente.[22]

La cuestión así planteada cobra una intriga nueva cuando ponemos el ejemplo del mal radical simbolizado por la muerte. La muerte es el mal radical en cuanto fracaso existencial y consunción de la vida, ejecución de nuestra finitud y contingencia, límite final y extinción consecuente. Frente a semejante mal radical encarnado en la muerte, Nietzsche lo asume para trasfigurarlo inmanentemente en el infinito retorno de lo mismo así eternizado en el tiempo como devenir cíclico. Por su parte el cristianismo asume la muerte para su trasfiguración en el retorno eterno de la vida a su trasposición trascendente.

Así que mientras Nietzsche proclama una trascendencia inmanente, el cristianismo proclamaría una inmanencia trascendente o trascendida por la trascendencia. En ambos casos la muerte es la cruz o revés de la vida: una cruz recubierta por las rosas, como dice Nietzsche siguiendo a Goethe, o una cruz recubierta por la corona de espinas en el cristianismo nazareno. En cualquier caso, y como Nietzsche sabía, la

[21] Ver de P. Berkowitz su obra Nietzsche. *La obra de un inmoralista*.

[22] Por otra parte, el propio Nietzsche no se considera irreligioso o impío sino religioso, fundador de una nueva religiosidad: una especie de religiosidad secular.

rosa surge de la espina como la vida de la muerte, y la espina resurge de la rosa como la muerte de la vida.[23]

He aquí un leve pero lúcido elemento de encuentro dialéctico entre nietzscheanismo y cristianismo, dionisismo y apolinismo, vida y muerte. Quizás podríamos decir que el paganismo afirma especialmente la vida (que asume la muerte), mientras el cristianismo coafirma la muerte (que asume la vida). El propio Dioniso simboliza primero la vida en su embriaguez, mientras que Apolo representa la vida en su plasticidad y plastificación estética y, por tanto, la vida plástica o plastificada (la vida detenida o contenida, amortajada). Pero acaso lo más interesante y a menudo olvidado es que Dioniso simboliza simultáneamente la vida como *eros* y la muerte como *thánatos*, de acuerdo con el presocrático Heráclito.[24]

A continuación quisiera recoger la cuestión abierta de la vida y de la muerte, introduciendo un nuevo personaje mitológico, el dios mediador Hermes más arriba concitado. Nos reclamamos así de la Hermenéutica actual, cuyo patrón es Hermes, el cual reequilibra el desequilibrio introducido tanto por la filosofía apolínea como por la filosofía dionisiana separadamente. Retomamos así la primitiva intención nietzscheana de reenganchar a Dioniso y Apolo, replanteando la figura de Hermes como posible solución a la disolución (pos)moderna. Se trata de una solución hermenéutica a favor de un dionisismo apolíneo y de un apolinismo dionisiano, de una paganismo cristiano y de un cristianismo pagano (secular), de un estoicismo epicúreo y de un epicureísmo estoico y, finalmente, de una vida mortal y de una muerte vital.[25]

[23] Respecto a la visión "rosa-cruz" de la vida y de la muerte, puede consultarse la obra musical de Mozart *La flauta mágica*.

[24] Véanse de Heráclito sus *Fragmentos/Fragmente*, Weidman, Dublín-Zúrich, 1968.

[25] En un fragmento de 1881, Nietzsche afirma haber tomado para su teoría y práctica una parte del estoicismo y otra del epicureismo.

4. Hermes entre Dioniso y Apolo

Hermes es el dios del lenguaje, la comunicación y la mediación. La mitología griega lo presenta como una divinidad de origen pregriego pero arraigado en el Olimpo, de modo que es capaz de mediar el trasfondo preolímpico y la suprastructura olímpica. Hijo de Zeus y de la ninfa Maya, padre del Hermafrodita, Hermes no es sólo el dios de la hermenéutica sino también de la hermética, por cuanto media el inframundo, lo terrestre y lo celeste. Filosóficamente Hermes simboliza la piedra de toque del sentido, en cuanto señala las encrucijadas y los límites, indicando las rutas o direcciones del sentido. Mensajero de los dioses apolíneos, Hermes es también el falo de fecundidad dionisiana, caracterizado por una astucia no de la razón (hegeliana) sino del sentido (heideggeriano).[26]

Las ciudades en las que había culto a Hermes se llamaban Hermópolis, cultos que predisponían a cierta política hermenéutica o ecuménica. Pues no en vano, según Tertuliano o Lactancio, Hermes es el profeta pagano del cristianismo, así como la prefiguración pagana del Cristo mediador entre los cielos y la tierra a través de su encarnación. Tanto Hermes como Cristo son hijos del dios Padre y de una figura matriarcal-terrestre (Maya, María). Pero quizás lo más decisivo de Hermes es que pone en comunicación este mundo y el trasmundo, la vida y la muerte, la existencia y el Hades o los Campos Elíseos. Pero también en esto se asemeja al Cristo, que desciende al *Sheol*, Hades o seno de Abraham y asciende a los cielos o supramundo (seno de la divinidad).

Técnicamente Hermes es el "psicopompo" o conductor de las almas de este mundo al otro, de la vida al más allá a través de la muerte, caracterizándose como una divinidad anímica asociada al alma, la cual se sitúa entre el espíritu puro apolíneo y el impuro cuerpo dionisiano, precisamente mediando ambos extremos. En el propio símbolo hermesiano (el caduceo) comparece la serpiente terrestre y las alas celestes, cosignificando a Hermes como una especie de serpiente alada o emplumada. Y sin embargo, Nietzsche no tuvo en cuenta suficiente esta figura o figuración

[26] Ver sobre Hermes, Alain Verjat (ed.), *El retorno de Hermes*.

de Hermes como mediador de Dioniso y Apolo, siquiera un cierto eco pueda advertirse en el Zaratustra, como adujimos antes. No obstante, es posible rastrear cierto hermesianismo implícito o implicado en Nietzsche, a pesar de su extremosidad final, no sólo en su primera obra sino también en la última. Pues el propio Nietzsche es un "centauro", bifronte y ambivalente que ha entrevisto modos creadores basados en la coimplicación de los contrarios u opuestos.[27]

Ya hemos visto cómo el joven Nietzsche nos presenta a Dioniso y Apolo reconciliados hermesianamente o, como el propio filósofo afirma, apareándose *cuasi* androgínicamente en una alianza fraternal, hasta el punto de definir al Hombre como disonancia dionisiana encarnada, humanada o humanizada en acorde apolíneo (*Menschwerdung der Dissonanz*). Pero incluso en el Nietzsche maduro es posible atisbar esos momentos/mementos en los que el alemán declina su furor teutónico haciendo gala de un humor fulgurante. En los *Fragmentos póstumos* concitados, su obra terminal, Nietzsche proclama una auténtica síntesis de opuestos capaz de hacer emerger la fuerza global a través de la sujeción de los contrarios. Por eso trata desesperadamente de elevar a Dioniso al Olimpo, así como de redimir el mal. Su propia visión de la lucha es entendida alguna vez como equilibramiento e impulso de libertad, de acuerdo a un hermesianismo que coloca la interpretación en el centro del acontecer humano del mundo.[28]

Colocar la interpretación en el centro de su cosmovisión es presentar el mundo como una "inter-pretación" o mediación de fuerzas valorativas. En efecto, tanto la razón como el lenguaje son entendidos hermenéuticamente como equilibrio de fuerzas afectivas y estados que pasan del inconsciente a la consciencia, al tiempo que el yo es visto como mediador o intér-prete de los afectos contrarios. Por otra parte, concebir el acontecer del mundo como interpretación, significa no tomar nada a pecho (pesimismo), sino interpretativamente como un baile

[27] En un fragmento de 1877, Nietzsche habla de "incorporar en mí todo el positivismo y, sin embargo, seguir siendo portador del idealismo" (Colli-Montinari, 8, 386).

[28] Hermes como sierpe alada simbolizaría la elevación de Dioniso por Apolo: un Dioniso alado y un Apolo serpentino.

de máscaras. La visión de un devenir hermenéutico o interpretante es la revisión de lo real como relacional y no como absoluto, de donde el intento lúcido de proponer una cosmovisión matizada eliminando las oposiciones en el médium disolutor del mar infinito. No extraña acabar oyendo al desmesurado Nietzsche decir que los más fuertes serán los más mesurados o asuntivo, los más ligeros, como Zaratustra.[29]

Aquí no es la verdad dogmática sino el sentido laberíntico, el médium en que se mueve este hermeneutismo nietzscheano: "Ariadna, dijo Dioniso, tú eres el laberinto". En el centro del laberinto está el Minotauro, que es el propio Dioniso, a veces simbolizado como Edipo, Tristán o Fausto, César o Napoleón, pero también como Leonardo, Beethoven o Wagner. En todo caso, no debemos exterminar al Minotauro, Monstruo o Dragón, el cual encarna la pasión dionisiana (*pathos*), sino dominarlo en nombre de la razón estética o apolínea (pero no en nombre de la razón represiva). Como ya dijimos antes, se trata de asumir el necesario *reverso* de las cosas a través de una tensión de opuestos cuya clave no es el heroísmo sobrepasador, sino el heroísmo soportador y trasformador. El auténtico héroe es el que saca del conflicto un tono concertante. Según C. P. Janz el propio Nietzsche avanza así, en proposiciones disonantes, dejando abierto el acorde final.[30]

Incluso en medio de tempestades del cuerpo y vicisitudes del alma, nuestro filósofo habla positivamente de las virtudes trasfigurantes, considerando alguna vez el mal como una exageración y el bien como una protección. El auténtico artista, que es el que da en lugar de recibir, es el creador que usa las pasiones y conflictos como medios de su creación. Por ello valora a los valientes y abstinentes, aconsejando arrojar al mar lo que nos pesa (y al cabo arrojarse uno mismo liberadoramente). Este Nietzsche lúcido transcribe el consejo de poner fin a la enemistad con la amistad, y no con más enemistad. Pues a pesar de su distanciamiento cínico respecto al amor romanticote, nuestro filósofo dirá silentemente que "no he profanado nunca el sagrado nombre del amor". En esta mis-

[29] *Fragmentos póstumos, op. cit*. p. 123 ss. Sobre la ligereza de Zaratustra consultar *Así habló Zaratustra*, Cuarta parte.

[30] *Fragmentos póstumos*, p. 270, 329, 334-6. Ver de Janz su obra Nietzsche.

ma línea admite que "el sufrimiento existencial sólo se redime por el amor o por la muerte".[31]

El amor o la muerte. El amor es en el fondo nietzscheano-dionisiano amor al destino, amor del hado, amor fatal: "¿No puedes soportar tu destino? Ámalo: la voluntad redime". De este modo radical el amor al hado es en el fondo amor a la muerte, amor mortal: *amor fati* como *amor mortis*. No en sentido fascistoide sino en el sentido biófilo de que amar la vida es amar la muerte. Novalis pudo hablar románticamente de la muerte como de una noche de bodas para los que aman; por su parte Isolda celebra anegarse en el todo inconscientemente. A este respecto el propio Nietzsche recita aquella sentencia de Zenón el estoico que coliga la vida y la muerte, la navegación y el naufragio *per modum unius* (de modo unitario):

Naufragium feci: bene navigavi.
He navegado bien, incluyendo el naufragio.

Algo parecido parece decir Ungaretti en su encuentro con el mar-madre-muerte:

Con el mar
me hago
un ataúd
de frescura.[32]

Si la pregunta filosófica radical de Nietzsche era "cómo soportar lo insoportable", ya nos estamos acercando a la respuesta. Por una parte, lo insoportable de la vida trágica o dionisiana lo soporta Apolo a través del arte postrágico (cómico) de sobrevivir culturalmente. Por otra parte, lo insoportable de la sobrevivencia apolínea lo soportamos

[31] *Fragmentos póstumos, op. cit*., p. 74, 726.

[32] Nietzsche, *Fragmentos póstumos, op. cit*., p. 721. De Novalis véanse sus *Himnos a la noche*. De Ungaretti ver *Antología*. Como cuenta Diógenes Laercio, el tal Zenón se estableció bien en Atenas tras haber naufragado.

dionisianamente a través de la embriaguez de la música trágica. Finalmente soportamos lo insoportable de la vida dionisiana por la propia muerte trágica que rompe el hechizo de vivir. Así que soportamos lo insoportable de la vida trágica por la existencia cómica, y soportamos lo insoportable de la existencia cómica por la compasión trágica. Lo cual quiere decir que soportamos la vida por la muerte como descanso final, y soportamos la muerte por la vida como reclamo existencial. Quizás entendemos ahora que la expresión "Dios ha muerto" viene a decir que la vida muere, consignificando que la vida es mortal y la muerte vital o divina, en cuanto introducción en el Uno matricial (*Ur-Eine*).

Hermes entre la vida y la muerte. Quizás sería mejor no haber nacido o, si nacido, haber muerto, como quería el Sileno. En todo caso la muerte no sería la gran catástrofe de la separación del alma y del cuerpo, como piensa Tomás de Aquino, sino el sacramento como piensa L. Boros (sacramentum mortis). En donde la muerte es el fin como finalización, cumplimiento o plenitud de vida, como afirma K. Rahner, por cuanto el alma se abre en la muerte al todo del mundo pancósmicamente. Ya lo barruntó el propio Nietzsche cuando en el verano de 1888, poco antes de su desequilibrio mental y orgánico, inscribió esta sentencia lapidaria:

> Certeza tenemos de nuestra muerte:
> ¿por qué no tendríamos que estar serenos?[33]

5. Filosofía hermesiana

Nietzsche realiza una auténtica crítica de la verdad (trascendente) en nombre de lo que podemos llamar el sentido o valor de la vida. Pero al redefinir posteriormente el valor vital o existencial como voluntad de poder, el propio Nietzsche recae en el dogmatismo de un sentido-verdad o verdadero, formulado como "eterno retorno de lo mismo" de un

[33] *Fragmentos póstumos*, p. 716 ss. De K. Rahner véase su obra *Sentido teológico de la muerte*.

modo fijo o fijado. En donde la afección del sentido queda congelado o reificado en el frígido determinismo de un acontecer impersonal.[34]

Sin embargo el interés de Nietzsche radica en haber replanteado la filosofía tradicional con su escolasticismo a partir del sentido de la vida y de la existencia. Al resituar este sentido existencial entre Dioniso y Apolo, la vida y la muerte, el filósofo alemán ha experienciado la tragicidad de la vida y ha recreado toda una axiología y simbología para tratar de entender la conexión entre la vida y la muerte, precisamente para responder a la pregunta por la soportabilidad de lo insoportable.

Y bien, ¿cómo soportar lo insoportable? En primer lugar, como hemos apuntado, supurando lo insoportable y no superándolo (esto último es imposible), supuración que consiste en soportar hermesianamente a Dioniso por Apolo y a Apolo por Dioniso, a Dios por el diablo y al diablo por Dios, a lo trágico por lo cómico y a lo cómico por lo trágico, a la vida por la muerte y a la muerte por la vida, al mal por el bien y al bien por el mal, a la noche por el día y al día por la noche, al amor por el humor y al humor por el amor, al cristianismo por el paganismo y al paganismo por el cristianismo, a la derecha por la izquierda y a la izquierda por la derecha, al cielo por la tierra y a la tierra por el cielo, a lo masculino por lo femenino y a lo femenino por lo masculino. Pero esto es predicar/practicar un hermesianismo o, si se prefiere, un dionisismo apolíneo y un apolinismo dionisiano.[35]

Nietzsche captó perfectamente bien esta necesaria teoría y práctica de la coimplicación de los contrarios, pero al final su vida y su filosofía se desequilibran dionisianamente. A pesar de ello logró mantener un equilibrio dionisiano áureo hasta que no pudo más, entonces lo insoportable de la razón fue soportado perdiendo la razón, pero no el

[34] Curiosamente hay un acercamiento a Nietzsche en la actual concepción física del universo como "multiverso", al concebir universos o mundos infinitos, pero que se finitizan en acontecimientos limitados, por lo que dichos acontecimientos finitos acaban repitiéndose en universos o mundos infinitos. Subyace a esta visión física la idea de que los universos o mundos son cerrados y se recrean espontáneamente de modo infinito (mejor sería decir, de modo indefinido, dado que se trata de una hipótesis).

[35] Sobre el hermesianismo como hermenéutica de la coimplicación, ver mi obra *Cuestiones fronterizas*.

sentido, pasando de la consciencia diurna a la inconsciencia nocturna. De este modo la enfermedad nos salva de una salud explosiva y viceversa, de modo que la vida nos salva de la muerte y la muerte nos salva de la vida en una cosmovisión dualéctica generalizada.

Desde la posición pagana grecorromana Nietzsche nos ha hecho ver el extremismo del judeocristianismo y su moralismo, aunque ahora se trataría también de ver el extremismo del paganismo desde la perspectiva cristiana. Cuando nuestro autor se reclama del gran Renacimiento italiano no debería olvidar que nos las habemos con una época cultural en la que se conjugan el paganismo y el cristianismo, Sócrates y Jesús, como ha mostrado convincentemente Agnès Heller. Precisamente el denostado por Nietzsche *democratismo* moderno sigue siendo una interesante síntesis de la libertad pagana y del igualitarismo cristiano en fraternidad intercultural. Todavía en un líder como el presidente Obama puede apreciarse bien ese entrecruzamiento benévolo de contrastes.[36]

Entender la *contradicción* como Nietzsche quiere significaría aprehender tanto la vida dionisiana como la sobrevida apolínea, ya que Apolo no se queda en el mero vivir inmediato, sino que quiere algo más que la mera vida, para adoptar la expresión de G. Simmel. El propio lenguaje humano es la fusión de la música o sonido dionisiano y del gesto apolíneo imaginal o conceptual. La coimplicación de los contrarios consiste en "amar en el norte el sur y en el sur el norte", como dice bellamente nuestro filósofo en *Más allá del bien y del mal*. Por eso asocia el humor al amor del hado, ya que "se requiere del mejor humor del mundo para soportar semejante mundo del eterno retorno".[37]

Quizás es que debemos interpretar a Nietzsche no conceptualmente sino musicalmente, interpretativamente. Mientras que la música es un simbolismo preconceptual (pero conceptivo), el concepto es ya un

[36] Sobre el gran Renacimiento véase el libro de Agnès Heller, *El Hombre del Renacimiento*.

[37] Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, primavera 1885, así como *Más allá del bien y del mal*. De G. Simmel pueden consultarse sus *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*.

símbolo amusical (un mero signo semiótico y no hermenéutico). Así que el concepto racional es unívoco, mientras que el concepto simbólico es inteligencia afectiva y "logos polytropos", por cuanto incluye la música: el primero se basa en la dicotomía general del *aut-aut* (o esto o lo otro), el segundo se basa en policromía dualéctica del *sive-sive* (ora esto ora lo otro). Pues la vida no es trágica o cómica sino *tragicómica*, por eso hay que asumir también a Eurípides, frente al criterio de Nietzsche, por cuanto añade al pesimismo trágico de Esquilo y Sófocles la comedia optimista. Y por lo mismo hay que recuperar a Sócrates y su socratismo racionalizador, como cuando en 1877 nuestro autor considera "necesario incorporar en mí todo el positivismo y, sin embargo, seguir siendo aún portador del idealismo". Y es que, en efecto, hay un Nietzsche mediador que en 1874 intenta reconciliar a Brahms y Wagner.[38]

Respecto al cristianismo, la crítica nietzscheana resulta certera aunque exagerada y despiadada. A pesar de que salva parcialmente a Jesús, el cristianismo queda condenado como una moralización monstruosa e innatural de la vida ascéticamente envenenada o culpabilizada, sólo redimible en el más allá de una hipotética trasvida enajenante. A pesar de todo, tanto en el dionisismo nietzscheano como en el cristianismo nazareno este mundo comparece como la obra de un dios sufriente, y en ambos casos el dolor y la cruz se ocultan bajo el reverso de la vida, como adujimos más arriba. También en ambas latitudes el sufrimiento santifica la vida, aunque el Nietzsche final ya no querrá saber tanto de esta concepción romántica juvenil. Pero incluso el último Nietzsche proyecta un dios trasfigurador de la vida, colocando la redención de la vida en el amor a la muerte, como ya dijimos, lo cual significa asumir

[38] Sobre la mediación que ofrece la razón simbólica entre intelecto y emoción, ver mi obra *La razón afectiva*. Sobre el simbolismo musical, ver artículo de D. Picó, en López Castellón y Julio Quezada (eds.), *Nietzsche bifronte*. Por cierto, el simbolismo lacaniano es paterno (semiótico, amusical), mientras que el simbolismo junguiano es materno (pulsional, musical): puede consultarse mi obra *C. G. Jung*. En la óptica de Nietzsche, el simbolismo es la objetivación apolínea de lo dionisiaco, de modo que el sentido simbólico o imaginal sería la trasfiguración del caos, el logos del mito, la configuración de la pulsión.

el sufrimiento del amor y el sufrimiento de la muerte como redentores de la existencia.[39]

A pesar de su final antiromanticismo, Nietzsche se aproxima a V. Hugo en su visión de la melancolía como la felicidad de estar triste. Toda la filosofía nietzscheana trata de dar un nuevo crédito a lo desacreditado por la filosofía decadente, pero sabiendo distinguir perfectamente entre la felicidad externa del vicioso y la felicidad interna del vigoroso, entre la satisfacción exterior del libertino y la satisfacción interior de un artista como Rafael, entre el normal o normalizado (mediocre) y el raro o creador, entre la alegría necia y la alegría que trasfigura el dolor. Incluso tras haber proclamado la divinización del mundo, Nietzsche sabe que el mundo no es divino, ni moral ni humano. Por eso reconoce cínicamente llevar una vida de perros, asolado por una soledad que asume y exorciza a un tiempo en su roca solitaria junto al mar en Génova, desde la que vuelve a distinguir entre el Jesús sublime o sublimador y el cristianismo desublimado y castrador propio de la Iglesia.[40]

Su propio antifeminismo queda matizado cuando le oímos decir que la sabiduría es una mujer, eso sí, que ama a un varón fuerte y no débil. Pero la cantidad y lo cuantitativo —la fuerza— queda referida a la cualidad y lo cualitativo —la *virtú* o virtualidad renacentista—, de modo que acaso lo fuerte encuentra su correspondencia en lo débil, y por tanto la fortaleza sería la ocasión de mostrar la capacidad de asumir la debilidad propia y ajena. Entre las debilidades nietzscheanas está precisamente su falta de una fuerte felicidad, como confiesa al final de su vida, lo que le obliga a soportar el sinsentido pero sin culpabilizar ni culpabilizarse, que sería la gran gangrena cristiana. En su trasvaloración

[39] El Nietzsche juvenil llega a presentar al santo cristiano martirizado como ejemplo de la voluptuosidad en el sufrimiento (uno pensaría en la iconografía de san Sebastián). Sería interesante una comparación al respecto con el *De profundis* de O. Wilde, donde el literato dice de Cristo que comprendía el pecado y el dolor como algo bello y santo, como etapas de la perfección.

[40] Nietzsche critica la sexualidad extraviada de los fundadores del cristianismo (de Jesús a Francisco de Asís), la cual tiene que satisfacerse con fantasmas. Para la crítica de la Iglesia (católica) al respecto, véase la autocrítica del teólogo y psicoanalista E. Drewermann, *Kleriker/Clérigos*.

de los valores arribará a una afirmación mediterránea del devenir convertido en ser eterno o eternizado. En ello hay una curiosa equivalencia con Heidegger, pues si en Nietzsche el acontecer es el ser, en Heidegger correspectivamente el ser es el acontecer.[41]

6. La vida y la muerte

Una cierta disarmonía, es decir,
una cierta mezcla de consonancia y conflicto
parece ser la verdadera forma de la vida

(Nietzsche sobre Dühring).

El fino olfato nietzscheano conduce a nuestro autor a una regeneración de la sensualidad decadente o innatural típicamente socrático-sacrática (cristiana) en nombre de una sensualidad natural poscristiana. La sensualidad cristiana es una sensualidad enfermiza porque es una erótica del ideal, que busca la salvación en lugar de la sanidad o sanación. La salvación es moral y fantasmagórica, la sanación es biológica y fisiológica. En realidad Cristo fue un "anarquista santo" malentendido por su Iglesia, puesto que siempre pensó vivencial y simbólicamente y no literal o dogmáticamente. Según Nietzsche, Jesús plantea una redención del pecado y del pecador, al tiempo que proyecta una fe viva que es su propia recompensa, de la que obtiene una dicha genuinamente religiosa, mientras que en el cristianismo posterior es la desdicha lo que lleva al cristiano a la fe (una desdicha que desdice esa fe).

[41] El joven Nietzsche apoya a una especie de héroe antiheroico capaz de ser victorioso en la derrota. Y en un fragmento de 1875 nuestro autor se plantea la hipótesis dorada de la existencia de lo superior por *mor* de lo inferior, la gran virtud en función de la fragilidad, criticando que lo fuerte se imponga a menudo de modo negativo. Por su parte, el dios cristiano encuentra la fuerza en su debilidad o encarnación (la debilidad del amor). Respecto a Heidegger ver mi obra *Heidegger y el ser-sentido*.

Pero Nietzsche se acoge frente a toda trascendencia a lo que G. Colli ha llamado su "intransigente inmanentismo", al identificarse con un Dioniso huérfano de Apolo. La flauta dionisiana ya no se acuerda de acordarse con el acorde musical de la cítara apolínea. Ahora la estridencia de la música dionisiana disuelve la consonancia de la lira apolínea. Pero necesitamos tanto la flauta como la cítara, tanto el arco en tensión dinámica como la lira en distensión apaciguadora, tanto la profundidad del dolor como la superficie del placer, tanto la vida como la muerte, la alegría como la tristeza.[42]

(Si no viviera triste moriría)

Defiende su derecho a la tristeza.

"Si no viviera triste moriría".
A fuerza de tristeza queda ileso
de su amarga acritud.
La tristeza
lo que de Dios nos queda todavía.

(Mañana será el mar)

Mañana llegará nuestro descanso;
no ceses de latir, corazón mío;
mañana será el mar, será el remanso
en que mi afán se tienda como un río.
Mañana será el pan de nuestra hambre,
mañana a nuestra luz huirá el ocaso.[43]

[42] El Nietzsche maduro afirma que el placer es más profundo que el dolor, pero el dolor sería más real o radical, como afirmaba de joven en consonancia con su maestro Schopenhauer, véase la magna obra de este *El mundo como voluntad y representación*.

[43] Jesús Tomé (Puerto Rico), extractos de dos poemas (pueden verse íntegramente en internet).

Nietzsche, reflejando a Dühring, ha escrito sobre la vida y la muerte: "Se debería considerar la muerte como una cierta reconciliación de todos los males de la existencia individual, no dominables de otra manera. La muerte no puede faltar en el conjunto de la vida: de lo contrario, ésta sería un quehacer insulso y aburrido. La muerte no es la enemiga de la vida por antonomasia, sino el medio a través del cual se hace manifiesto el significado de la vida. La muerte es la medida de la vida".[44]

En pro y en contra de Dühring, el propio Nietzsche escribió que "la forma más universal del destino trágico es la derrota victoriosa o llegar a ser victorioso en la derrota. Pues lo que es derrotado es el individuo, y a pesar de ello nosotros sentimos su aniquilación como una victoria. Para el héroe trágico es necesario perecer en aquello que él tiene que vencer, pues perecer aparece tan digno y venerable como nacer. Pero el individuo que descubre por doquier su insuficiencia, ¿cómo podría soportarlo si no reconociese a la vez algo sublime y pleno de sentido en sus luchas, en sus afanes y ocasos?". Como el Tristán de Wagner, Nietzsche siente "amor por aquello a través de lo cual uno es redimido, juzgado y aniquilado".[45]

A partir de aquí cabría definir la muerte como la trascendencia de la vida inmanente, así como la salvación del perecimiento individual en el Uno matricial. La originalidad de Nietzsche se caracteriza por su necesidad de asumir el sufrimiento y otorgarle nobleza frente a su miserabilización y deshumanización: hasta tratar de trasfigurarlo (trans) humanamente. Por eso puede afirmar la dicha de la desgracia del saber, lo cual es afirmar la dicha de la desdicha del conocimiento: el cual es siempre conocimiento trágico. Comentando a Wagner, nuestro autor vuelve a simbolizar el auténtico conocimiento en el conacimiento de la muerte (la muerte es mucho más perdurable que la vida).

[44] Véase, Nietzsche la transcripción y comentarios a su obra, *Nosotros los filólogos. El valor de la vida de E. Dühring*. *Fragmentos póstumos*, (1874-1875), p. 131 ss.

[45] Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, vol. I, (1869-1874), p. 180, así como el vol. II (1875-1882), p. 178 y 197. En un fragmento de 1870 Nietzsche afirma que el verdadero signo de salud es la muerte bella: la eutanasia.

Aquí es preciso aducir el prodigioso significado de la muerte: la muerte es el tribunal, pero libremente elegido, vivamente deseado, lleno de estremecedor atractivo, como si fuera algo más que una puerta hacia la nada. La muerte es el sello de toda gran pasión y de todo heroísmo, sin ella la existencia no es nada de valor. Estar maduro para la muerte es lo máximo que se puede lograr, pero también lo más difícil y lo que se conquista a través de heroicas luchas y sacrificios. Toda muerte de este tipo es un evangelio del amor; y la música toda es una especie de metafísica del amor; un aspirar y querer que a ojos de la mirada vulgar aparece como el ámbito de la "noluntad", como un bañarse en el mar del olvido, un conmovedor juego de sombras de la pasión pretérita. El individuo no puede vivir de una manera más bella que cuando madura y se inmola en esta lucha a muerte.[46]

En un aforismo de 1874, Nietzsche llega a afirmar que el sufrimiento es el sentido de la existencia. Ahora bien, afirmar que el sufrimiento es el sentido de la existencia (como trasfondo destinal) no equivale a decir que el sentido de la existencia sea el sufrimiento (como horizonte tendencial): en el primer caso el sufrimiento funge como "bajo obstinado" del existir, en el segundo como opción masoquista. Lo que el aforismo nietzscheano viene a decir es que sólo a partir de la procreación y el sufrimiento vital es posible la creación y el gozo existencial, lo mismo que a raíz del padecimiento de la vida se hace posible la alegría como un contrapunto armónico a la disarmonía de fondo. Es a partir de la tierra y el barro como construimos casas o catedrales, es a raíz del deseo carencial como podemos realizarnos.[47]

Nuestra consciencia procede desde la inconsciencia, lo mismo que el ser procede desde el no-ser. Nuestra existencia trata de encarnar la disonancia de la vida humanamente, como un acorde de la discordia. Pues el amor sólo surge del dolor, como la gracia desde la desgracia y la redención desde el pecado. Así que es a partir del pesimismo como podemos ser optimistas realistas, lo mismo que solamente asumiendo el sinsentido podemos proyectar el sentido humano aunque no sobre-

[46] *Fragmentos póstumos* 1875-82, p. 177-8, así como p.702.

[47] Para el aforismo, *Fragmentos póstumos* 1869-74. *op. cit*.

humano, pues el Sobrehombre (*Übermensch*), ahora frente al propio Nietzsche, es una desmesura.[48]

Si según el filósofo germano el placer quiere profunda eternidad, el mismo placer debe soportar esa eternidad pacientemente. Pues si el placer quiere ser eterno sólo lo puede conseguir eternizando el correlato del sufrimiento vital a modo de basamento telúrico del Olimpo. Por ello el sufrimiento es el sentido ontológico-dionisiano del mundo, aunque el sentido existencial lo pongamos en el placer apolíneo o antropológico. Ya que, como adujo nuestro autor, no hay verdad superficial bella sin una profundidad horrible. Se trataría de tocar ese fondo para, asumiendo su discordancia, contentarse concordantemente:

> Cuán agusanada y hecha jirones está la vida humana, hasta qué punto se halla enteramente construida sobre el fraude y el disimulo, como todo lo solemne, como las ilusiones, todo placer de vivir se debe al error —y hasta qué punto el origen de un mundo semejante no hay que buscarlo en un Ser moral, sino acaso en un Creador-artista. Mas los dioses son malos y sabios: merecen su ocaso, el hombre es bueno y estúpido— tiene un porvenir más bello y únicamente lo alcanza cuando aquellos han entrado en su crepúsculo final.[49]

Frente a la disonancia del sinsentido, el sentido sería la disonancia encarnada o humanada, el ruido armonizado o simbolizado. Un tal sentido simbólico es la mediación o intersección de lo visual o espacial y de lo auditivo o temporal: por lo primero expresa la dirección imaginal, por lo segundo la tonalidad musical. El sentido abre un espacio melódicamente, proyectando un horizonte desde una cadencia. Así que el sentido es la interpretación del mundo desde el *pathos*, la pasión o la

[48] Podríamos hablar con cierto humor de una actitud "optimixta" de pesimismo. Para el Sobrehombre ver F. Nietzsche, *Asi habló Zaratustra*, *op.cit*. Gianni Vattimo ha tratado de salvar al Sobrehombre nietzscheano traduciéndolo benévolamente como "Ultrahombre" (el hombre ulterior, y no el superhombre); véase su obra *Introducción a Nietzsche*.

[49] Al respecto F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos* 1975-82, p. 413, así como *Fragmentos póstumos* 1869-74, p. 280.

afección, es decir, "patológicamente": artísticamente. Pero se trata de un *pathos* enfriado con la edad, cuyo proyecto es un ideal noble abanderado por el "ángel frío", el cual representa el idealismo pulsional y realista de un Nietzsche macerado y madurado a finales de 1880.

> Mi ideal es: una independencia que no hiera la vista, un orgullo atenuado y escondido, un orgullo que se salda con los demás no compitiendo por su honor ni su placer y aguantando la burla. Eso ennoblecerá mis hábitos: nunca vulgar, siempre afable, sin ansiedad, pero avanzando tranquilo, levantando el vuelo; sencillo, hasta parco conmigo mismo, mas suave con los demás. Un sueño ligero, un paseo tranquilo a mis anchas, nada de alcohol, nada de príncipes ni otras celebridades, nada de mujeres y periódicos, nada de honores, ningún trato social salvo el de los espíritus superiores y de vez en cuando el pueblo bajo —esto es imprescindible, como tener a la vista una vegetación tupida y sana—, las comidas más preparadas, si es posible preparadas por mí mismo. Ideales del estilo son las esperanzas que las pulsiones nos permiten anticipar, nada más. Tan cierto como tenemos pulsiones es también que estas difunden por nuestra fantasía una suerte de esquema de uno mismo, cómo debiéramos ser para satisfacer adecuadamente las pulsiones –esto es idealizar. Habría que enseñarles a los trabajadores a disfrutar de la vida, a gastar poco, a estar a gusto, a cargarse lo menos posible (con mujer e hijos), a no beber, en fin, a ser filosóficos y a trabajar tan sólo mientras entretenga, a burlarse de todo, a ser cínicos y epicúreos.[50]

[50] Al respecto, *Fragmentos póstumos* 1875-82, p. 693-4, así como *Fragmentos póstumos* 1869-74, p. 254.

7. Sentido y sinsentido

Donde existe una gran fuerza,
es necesario utilizar una balanza
con contrapesos
(F. Nietzsche)

En este texto nos ha interesado confrontar al joven Nietzsche romántico y pesimista con el maduro Nietzsche posromántico e ilustrado que acaba afirmando optimistamente la "voluntad de poder". Hemos tratado de reinterpretar esta contraposición como una composición *cuasi* musical, en la que finalmente se destila una especie de discordancia concordante regida por el compás empedoclesiano del amor y el disamor complementarios. Por ello nuestro filósofo puede describir a la filosofía como una alianza de fuerzas que unen (a modo de médico de la cultura), así como a la cultura como el acuerdo de muchas fuerzas originariamente hostiles que pueden repentizar hoy una melodía.[51]

En realidad interpretamos a Nietzsche no de un modo meramente histórico o historicista, sino de manera vital o transhistórica, lo cual quiere decir axiológica o simbólicamente. Esto significa buscar el valor o valoración de la vida, así como el sentido o sinsentido de nuestra existencia. Aquí radica precisamente el alto interés de la filosofía nietzscheana, en su captación valiente y veraz, profunda y afectiva del valor del ser. A este respecto el filósofo germano se pregunta si, como dijo Hume irónicamente, este mundo imperfecto ha sido objeto de creación de un sujeto divino demasiado joven o inexperto, o por el contrario demasiado viejo y decadente. Pues como dice el mismo Hume y transcribe Nietzsche, este mundo no es precisamente un mundo feliz:

> Si un extranjero fuese inmediatamente arrojado sobre nuestro globo terráqueo, le mostraría, para que se hiciese una idea de nuestros su-

[51] *Fragmentos póstumos* 1869-74, p. 511 y 524.

> frimientos, un hospital lleno de enfermedades, o una prisión atestada de malhechores, o un campo de batalla sembrado de cadáveres, o una flota a punto de naufragar, o una nación que agoniza bajo una tiranía, o por causa de la hambruna o la peste. Para mostrar el lado alegre de la vida y para darle una idea de sus placeres —¿a dónde tendría que llevarle? ¿A un baile, a la ópera, a una corte? Pensaría, con razón, que lo que yo quería era mostrarle únicamente otra clase de penas y preocupaciones.[52]

Pero es el propio Nietzsche quien, pasando de una consideración transhistórica a otra histórica, divisa nuestra sufrida contingencia en este mundo de un modo melodramático:

> Sentir históricamente quiere decir saber que uno ha nacido, en todo caso, para sufrir y que todo nuestro trabajo sólo servirá en el mejor de los casos para olvidar el sufrimiento. Los semidioses vivieron siempre en el pasado, y la generación actual siempre ha sido la generación bastarda. Sólo las generaciones venideras podrán valorar en qué fuimos también nosotros semidioses. Con esto no se quiere decir que exista una decadencia continua: pero cada época es siempre al mismo tiempo algo que se muere y suspira bajo la caída otoñal de las hojas. Sólo se considera la vida individual humana: lo que pierde el adolescente, cuando sale de la infancia, es tan insustituible (...) como lo que pierde cuando se convierte en hombre, para perder finalmente, una vez más, cuando llega a viejo, el último bien, de tal manera que ahora conoce la vida y está preparado para perderla. Pero hay que soportar la pérdida. El recuerdo acumula siempre más pérdidas y al final, cuando sabemos que hemos perdido todo, la consoladora muerte nos quita este saber, nuestro último predio. Mas si la tarea fuese en general decir en voz alta el pasado, ¿quién podría soportarlo? Para poder vivir, hay que tener mucha fuerza para olvidar.[53]

[52] D. Hume, *Diálogos sobre la religión natural*, sección 10; al respecto F. Nietzsche *Fragmentos póstumos, op. cit*., p. 483-4.

[53] *Fragmentos póstumos, op. cit*., p. 505 y 507.

Este Nietzsche, que alguna vez fantasea con poder ser español mejor que alemán, es el discípulo de Schopenhauer, el cual buscaba la infelicidad aunque sin acabar de encontrarla, lo mismo que los antiguos buscaban la felicidad aunque sin encontrarla tampoco. Sin embargo, a diferencia de su maestro, Nietzsche sí que encuentra la felicidad precisamente porque no la busca, sino que le ha salido al encuentro paradójicamente con el destino de su crónica enfermedad. Es un encuentro de la felicidad en la infelicidad, porque nuestro filósofo es capaz de descifrar y asimilar lo que nos dice la infelicidad, el sufrimiento y el padecimiento:

> Cada instante de la vida quiere decirnos algo, pero nosotros no queremos escuchar; tenemos miedo, cuando estamos solos y silenciosos, que se nos susurre algo al oído —y así odiamos el silencio y ensordecemos con la vida social. El hombre evita con todas sus fuerzas el sufrimiento, pero todavía más el sentido del sufrimiento padecido, poniéndose siempre nuevas metas busca olvidar lo que queda detrás. Si la pobreza y el sufrimiento le hacen rebelarse contra el destino, que le arroja precisamente contra esa abrupta costa de la existencia, evita así aquella mirada profunda que desde el núcleo de su sufrimiento le mira preguntando: como si le quisiese decir: ¿no se te ha hecho más fácil comprender la existencia? ¡Bienaventurados los pobres! Y si los aparentemente más afortunados son consumidos realmente por la intranquilidad y por la huida de sí mismos, a fin de no ver en absoluto la mala condición natural de las cosas, por ejemplo del Estado o del trabajo o de la propiedad —¿a quién podrían ellos provocar envidia? Quienes glorifican el carácter finalista de la selección (como Spencer) creen saber cuáles son las circunstancias que favorecen el desarrollo ¡y no incluyen entre ellas el mal! ¡Más qué habría sido del hombre sin miedo, sin envidia o codicia! Ya no existiría; y si uno piensa en los hombres más ricos, más nobles y más fecundos, sin mal —se está pensando una contradicción. Que se actuara por todas partes con benevolencia, incluido uno mismo —eso sería un sufrimiento terrible para el

genio, puesto que toda su fecundidad se nutre egoístamente de los demás, y pretende dominarlos, explotarlos, etc.[54]

El auténtico filósofo nietzscheano es el crítico corrosivo de toda falsa infelicidad o felicidad, sea bajo la forma del tinglado o de la melopea, lo que nuestro autor denomina con las tres M: lo momentáneo, la moda y el modo filisteo (periodístico) de nuestra pseudocultura contemporánea. Frente a la felicidad beata o beatífica, pero también frente a la infelicidad abrupta y sin salida, Nietzsche busca otra escena o escenario, en cuyo frontispicio puede leerse la antigua sentencia española: "defiéndame Dios de mí" (pero un dios dionisiano). Porque tanto la felicidad como la infelicidad son simples expedientes de los que debemos librarnos o ser librados para poder/saber vivir, por cuanto son extremos de una realidad abigarrada: la infelicidad en la felicidad, pero también la felicidad en la infelicidad (dicho sea simbólicamente).

Desde esta perspectiva, se podría decir nietzscheanamente que es feliz quien es o al menos ha sido infeliz, lo mismo que es infeliz quien es o al menos ha sido feliz, puesto que se necesita un término de comparación correlativo. La correspectividad de la felicidad respecto a la infelicidad y viceversa, nos recuerda la misma correlatividad de la independencia respecto a la dependencia y viceversa, de modo que el independiente es aquel que tiene un alma paradójicamente dependiente, es decir, sensible. La dialéctica nietzscheana es una dialéctica de la contradicción como "condicción", hasta convertirse en una "diléctica" amorosa de esos contrarios, así cuando nuestro autor afronta abiertamente el logro y la decepción, bendiciendo la negatividad que enriquece el mundo y absorbiendo la dulzura amarga de la vida, pero también la amargura de la vida que revierte en dulce al poder expresarla. Claro que aquí nos topamos con el límite demónico, tras el cual subyace ya el sadomasoquismo nietzscheano, el cual consiste en la celebración positiva de lo negativo de forma inmediata (sin mediaciones o remediaciones).

La alegría ante la desgracia ajena o ante la felicidad ajena nos be-

[54] *Fragmentos póstumos, op. cit*., p. 563; *Fragmentos póstumos* 1875-82, p. 768.

> nefician, son fuente de un desarrollo más fuerte. Incluso es posible disfrutar de la alegría de nuestros enemigos ante nuestra desgracia. Se fantasea con un falso concepto de concordia y paz, considerado el más provechoso de los estados. En realidad, a todas las cosas les es inherente un fuerte antagonismo, al matrimonio, la amistad, el Estado, la confederación de Estados, la corporación de asociaciones científicas, la religión, a fin de que crezca algo adecuado. La oposición es la forma de la fuerza —en la paz como en la guerra, ¡por eso tiene que haber fuerzas diferentes, y no iguales, pues estas se mantendrían en equilibrio. Cuando un pueblo se vuelve orgulloso y busca enemigos, su fuerza y sus bienes crecen. Por otra parte, qué importa mi felicidad, los sabios entre los hombres deben regocijarse con su locura, pues yo amo a los que no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso. Siniestra es la existencia humana y carente aún de sentido. A fondo yo no amo más que a la vida —¡y, en verdad, sobre todo cuánto la odio! La felicidad es una mujer, pero yo no corro detrás de las mujeres: por eso la felicidad corre detrás de mí.[55]

Conclusión final: Zaratustra

Con las últimas citas del *Zaratustra* nietzscheano nos confrontamos a la legendaria figura simbólica del profeta persa/iraní Zoroastro, del siglo VI antes de Cristo, cuya doctrina aria se describe en el *Zend-Avesta* como la lucha dramática entre el bien y el mal, Ormuz y Ariman, lo divino y lo demoníaco. De esta guisa Nietzsche replantea decisivamente la cuestión capital del bien y del mal, la cuestión de la tradición gnóstica sobreseída por el moralismo moderno en el que el bien comparece beatificado por encima del mal. Es verdad que incluso en el *Avesta* el bien acabará venciendo al mal, aunque esa victoria se dará en otro mundo, pero Nietzsche ha recogido del gnosticismo la importancia radical

[55] *Fragmentos póstumos*, 1875-82, p. 718 y 825, así como *Así habló Zaratustra, op. cit.*

concedida al mal, aunque buscando no su vencimiento por el bien sino la sublimación del mal en bien, de modo que las nuevas virtudes poscristiasnas no surjan contra las pasiones sino de las pasiones, al mismo tiempo que lo divino y lo angélico surja de lo demoníaco por un proceso de destilación y no de represión.

En realidad no hay una oposición absoluta entre el arriba celeste y el abajo inframundano, ya que a mayor elevación hacia la luz (símbolo del bien) mayor profundización hacia la oscuridad (símbolo del mal). Así que el bien y el mal no son esencias inmutables sino símbolos temporales que se trata de trasvalorar, ya que el bien ha sido concebido buenamente y el mal malamente. Zaratustra comparece como el nuevo Hermes que cambia los mojones o límites de la moral tradicional. En efecto, lo bueno moralmente es lo malo vitalmente, y viceversa, de modo que la moral tradicional desmoraliza en lugar de dar moral, en el sentido de vigor, fuerza y poder. El intento de Zaratustra radica en quitar al mal su maldad tradicional, asimilando su energía y transustanciando su pulsión, elevando lo bajo y rebajando lo alto, asumiendo el azar y el destino, el tiempo y la temporalidad, de modo que se coafirmen lo alto y lo profundo, el arriba y el abajo, la cumbre y el abismo.[56]

Zaratustra acaba predicando al Sobrehombre, el cual es como un demonio trasmutador, arquetipo del Nietzsche tragado por la ballena de la soledad en la que encuentra como Jonás su patria salvadora de los hombres. Desde ella nuestro autor redime la inocencia y el gozo, el dominio y el egoísmo, el mundo del país de los hijos (niños) frente al país de los padres y de las madres. Zaratustra es a la vez el abogado de la vida y el abogado del sufrimiento, porque es el abogado del círculo o anillo del existir, cuya ley es el eterno retorno de lo mismo. En esta circularidad anida la eternidad del "dios desconocido", una divinidad demónica que consigna a la vez el dolor y la felicidad de modo unitario, pues Nietzsche ama la ambivalencia (aunque no la ambigüedad). La

[56] Ver al respecto el *Zaratustra* nietzscheano, reconocible como un demon (daimon, demónico transvalorador de los valores). Curiosamente también M. Heidegger define al Ser-sentido de la existencia como sublime y abismático, véase mi Heidegger, obra concitada.

conclusión de su nueva moral inmoral es consecuente: "nada es verdadero, todo está permitido", lo cual encarnaría una inmoralidad moral, ya que aunque Nietzsche-Zaratustra ama a los "belfos lascivos" (la sensualidad), en el fondo se trata de "voluntad de amor" (*Wille zur Liebe*) y por ello de amor al amor, el cual es a la vez moral e inmoral, altruista y egoísta, donación y recepción, sufriente y gozoso.[57] El definitivo discurso de Nietzsche que sirve de alternativa "moral" se enuncia como un amor necesario (*amor fati*): el amor a lo que es necesario. Pero lo necesario es tanto el dolor como la alegría:

> La capacidad para el dolor es un conservante extraordinario, una especie de seguro de vida: *ésta es lo que el dolor ha conservado*: es tan útil como el placer —para no decir demasiado. Me pongo a vivir para hacer que del dolor surja una vida que sea todo lo rica posible —seguridad, prudencia, paciencia, sabiduría, variación, todos los matices delicados del claro y el oscuro, de lo amargo y lo dulce —todo se lo debemos al dolor. Sólo con esta condición, estar siempre abierto al dolor, venga de donde venga y hasta lo más profundo, sabrá estar abierto el hombre a las especies más delicadas y sublimes de la "felicidad". ¿Qué me sucedió ayer en este lugar? Nunca había estado tan feliz, y la marea de la existencia me trajo con las más altas olas de la dicha su más delicioso manjar, la melancolía púrpura.[58]

La melancolía nietzscheana es la *melancolía púrpura*: la melancolía de humano color encarnado: la melancolía encarnada.

[57] Ver de nuevo el *Zaratustra*, capítulo "Del inmaculado conocimiento" y "El mago"; también mi visión juvenil de Nietzsche en mi obra *La nueva filosofía hermenéutica*. Al criticar el país del padre (*Vaterland*, patria) y el país de la madre (matria, *Mutterland*) y afirmar el país de los hijos o niños (*Kinderland*), Nietzsche se sitúa en una posición cercana al fratriarcalismo, puesto que el país de los hijos es el país de los hermanos, la fratria de la hermandad.

[58] *Fragmentos póstumos* 1875-82, p. 865 y 879, 894.

Excurso sobre G. Vattimo

Aparece en español el Homenaje internacional al filósofo nietzscheano-heideggeriano Gianni Vattimo, articulado e introducido por su discípulo Santiago Zabala, en el que toman parte figuras reconocidas como U. Eco, Ch. Taylor, R. Rorty, M. Frank, R. Schürmann, W. Welsch, J. L.Nancy, R. Bubner, J. Grondin, G. Marramao, Flores d´Arcais, F. Savater y otros reconocibles. El traductor español Javier Martínez Contreras vierte el original —*Weakening Philosophy*— como "Debilitando la filosofía", ya que es propio del "pensamiento débil" vattimiano disolver el dogmatismo del pensamiento tradicional absolutista, esencialista o sustancialista, desmoronando el fundamentalismo de la metafísica clásica y su idea fundamental del Ser precisamente como fundamento inconcluso de la realidad (así maniatada, amordazada o reificada).[59]

En consecuencia, cabe entender la filosofía vattimiana como debilitante o debilitadora, como una asunción de la Gaya ciencia nietzscheana, así pues como el Gay saber propio del personaje de Zaratustra, el cual predica a la vez el arraigo en la tierra (simbolizado por la *serpiente* de su caduceo) y el andar ligeros sobre ella (simbolizado por las *alas* del mismo caduceo). Y en efecto, hay una cierta ligereza vattimiana frente a la seriedad germánica y a la analítica anglosajona, ligereza que tiene un toque latino de sensibilidad e intuición, de cromatismo y agilidad, de arraigo existencial y desarraigo libertario típicos del Zaratustra nietzscheano:

> Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero,
> el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar.
> (*Así habló Zaratustra*, Cuarta parte).[60]

[59] Véase Santiago Zabala (ed.), *Debilitando la filosofía. Ensayos en honor de G. Vattimo*.

[60] Curiosamente, en un fragmento de 1875, Nietzsche debilita el pensamiento darwiniano de la lucha por la existencia, alegando que son precisamente los débiles y ligeros quienes hacen progresar la sociedad frente a los elementos fuertes y estáticos que la estabilizan; ver *Fragmentos póstumos*, 1875-82, p. 214.

Como Zaratustra, Gianni Vattimo es fiel al sentido de la tierra, pero no de un modo pesante o sofocante sino ligeramente, flotante o posmodernamente. La simbólica de las *alas* remite aquí al interés liberador o emancipador, siempre compresente en la actividad teórica y práctica del filósofo italiano, a la vez que político europeo. En efecto, hay que situar su hermenéutica entre el marxismo de Marx y el liberalismo de Popper, en esa zona solidaria que podemos denominar "comunismo hermenéutico" (que es precisamente el título de un libro anunciado de Vattimo en colaboración con S. Zabala).

Y es que Zaratustra no es Dioniso ni Apolo, sino Hermes el remediador, aquel dios griego que hace de puente con el dios cristiano. En efecto, Hermes es el Cristo pagano y Cristo es el Hermes cristiano. Se trata del dios de la Hermenéutica, pues la hermenéutica fundada por Heidegger y Gadamer realizan un puente o mediación entre el paganismo y el cristianismo, lo griego y lo cristiano, reinterpretando el ser griego como un ser encarnado y tachado o crucificado (Heidegger), cuya expresión es el logos "humanado" del lenguaje dialógico (Gadamer). En esto Vattimo ha sido fiel al espíritu de la hermenéutica, explicitando su idea originaria como *Verwindung*: no ya superación de lo otro sino comprensión, no ataque al otro sino coimplicación, no denegación de la diferencia sino asunción crítica, no violencia a la otredad sino ironía y caridad.[61]

Mas ironía y caridad responden respectivamente a una noción griega o pagana (la ironía socrática) y a otra noción cristiana. Pues bien, fue el romántico Schlegel quien coimplicó ambas nociones aparentemente dispares, al proponer que la auténtica ironía es la *ironía del amor*, la ironía amorosa o caritativa, esa actitud que se acerca a la noción de piedad humanista y de compasión en Schopenhauer. Es esta ironía de la caridad la que le sirve a Vattimo para exorcizar los males de nuestro tiempo, desde el fundamentalismo a la marginación, desde el capitalismo a la pobreza, desde la violencia hasta la exclusión. Se trata de una búsqueda de la complicidad humana universal, basada en una Frater-

[61] Al respecto G. Vattimo, *Non essere Dio*.

nidad que emerge precisamente en el entrecruzamiento simbólico del romanticismo (cristiano) y de la Ilustración (pagana).

Toda esta temática junto con otras adyacentes comparecen en el Homenaje internacional a Gianni Vattimo organizado por S. Zabala. Allí el lector curioso podrá encontrar la reacción de figuras relevantes del pensamiento contemporáneo a la filosofía vattimiana, así como la respuesta final de este. Algunos como U. Eco le ruegan a Vattimo que tenga en cuenta los límites de la interpretación sin fin preconizada por éste, ya que siguiendo a su maestro Aristóteles el semiólogo Eco se siente inquieto por una posible disolución ilimitada propia del nihilismo vattimiano (acaso ignorando que toda disolución se realiza finalmente a favor de una resolución en nuestro caso política, de signo liberador o emancipador). Otros como Jean Grondin avisan al filósofo turinés del peligro de reducir el lenguaje del ser a nuestro lenguaje, lo cual sería recaer en antropomorfismo (un antropomorfismo empero que evita su subjetivismo si es consciente de serlo, diría yo). Otros como W. Welsch advierten a nuestro autor de una recaída en el historicismo (desconociendo quizás que uno relativiza su ideología, reconociendo su historia relativa).

Uno de los autores más intrigantes al respecto es R. Schürmann, original personaje filosófico que se inspiró en el maestro Eckhardt para realizar una interpretación radical del ser heideggeriano como anarcoide (el ser no como fundamento sino como desfundamento). En su artículo sobre Vattimo este autor plantea sutilmente el sexo del ángel de P. Klee, aquel angelote que W. Benjamín descubre junto a las ruinas acumuladas de la historia. Pues bien, el propio Schürmann responde que quizás se trata de un ángel femenino, cuya debilidad se traduce en compasión, reflejando así el debilitamiento vattimiano como una disolución de la razón patriarcal (una cuestión que me es cara). Ya Karl Popper en su obra "La sociedad abierta y sus enemigos" interpretó las Ideas platónico-aristotélicas de las cosas como sus "padres" o esencias internas, es decir como sus estructuras o fundamentos esenciales (frente los cuales la *existencia* significaría no el patrón de las cosas sino su madre o matriz, añadiríamos nosotros hermenéuticamente).

Para finalizar, yo mismo quisiera plantearle al maestro y amigo Vattimo la cuestión de su vinculación filosófica a Nietzsche y Heidegger. De Nietzsche parece tomar la parte más crítica de su pensamiento nihilista, de Heidegger (y Pareyson) retomaría la parte constructiva de su cristianismo hermenéutico. Ahora bien, a la hora de la verdad, el propio Vattimo aduce que trata de interpretar a Heidegger a partir de Nietzsche, de ahí su acento deconstructivo o disolutor, así como su aceptación de que "el valorar o interpretar (humano) constituye al ser" (Nietzsche). Esta posición antropomórfica o superhumanista se diferencia del antihumanismo heideggeriano, según el cual el valorar o interpretar (humano) no constituye al ser, sino que constituye el ser (en el sentido de que el ser mismo valora o interpreta a nuestro través, mientras que el hombre realiza una respuesta al ser más o menos responsable).

El caso es que en Nietzsche hay una cierta reducción del ser al (super)hombre, lo que lleva a cierto antropomorfismo asumido; por su parte en el Heidegger maduro hay la convicción de que valoramos o interpretamos al ser porque el ser precisamente valora o interpreta a nuestro través, de modo que hay una cierta preminencia del ser sobre el hombre (ontología hermenéutica). Pues bien, la hermenéutica clásica de Gadamer ha proseguido la senda de Heidegger, aduciendo que "hay más ser que conciencia, de modo que no puede ser superado"[62]. Podríamos decir que el ser no puede ser superado por el (super)hombre, sino solamente supurado, dado su carácter destinal. Se trataría entonces de articular nuestro destino humano: humanamente.

En fin, toda esta problemática y otras adyacentes pueden estudiarse ahora en la amplia edición de las *Obras Completas* de Gianni Vattimo por parte de la Editorial Meltemi. Las *Opere Complete* de nuestro autor están editadas por sus discípulos S. Zabala, A. Martinengo y M. Cedrini. Ya está a disposición el Volumen introductorio, así como el Tomo I dedicado a la Hermenéutica. Enhorabuena.[63]

[62] H. G. Gadamer, *Kleine Schriften*, I, p. 127.

[63] Gianni Vattimo, *Opere Complete*, Meltemi, Roma, 2007 ss.

Colofón: Iustración Romántica

Nietzsche no dejó de luchar hasta su muerte
por una justificación del fin y del sentido de
la existencia
(F. Overbeck)

Como adujimos en la Presentación general, la vida y la obra de F. Nietzsche se sitúan entre el romanticismo y la Ilustración, el primero representable por Dioniso y la segunda por Apolo. Quizás lo más interesante de la filosofía nietzscheana es precisamente ese entrecruzamiento de motivos románticos e ilustrados, idealistas y realistas, entrecruzamiento que nos permite hablar de romanticismo ilustrado o Ilustración romántica, cuyo paradigma para Nietzsche fue a lo largo de su vida una figura híbrida o hermesiana como Goethe, defensor del neptunismo evolutivo y no del vulcanismo eruptivo o revolucionario y, por tanto, de esa melodía existencial que cual nave navega procelosamente por el mar tormentoso/atormentado de la vida (como dijera Wagner).[64]

Se trataría entonces de soportar posnietzscheanamente la contradicción entre romanticismo e Ilustración, Ilustración y romanticismo. Mientras que la Ilustración nos exige afirmar la verdad de lo verdadero, el romanticismo nos permite proyectar la imaginación de lo bello. Ahora bien, por una parte debemos evitar el dualismo o separación absoluta entre ambos extremos pertenecientes a la experiencia humana unitaria, pero sin recaer en la reducción de un extremo al otro ni tampoco confundir ambos ámbitos. No se trata de dualismo ni de monismo, sino de *dualéctica* de los contrarios, de modo que nos dejemos guiar no por la razón solamente ilustrada ni por el sentimiento meramente romántico en sus respectivas purezas, sino por la complejidad o impureza humana que coagula razón y corazón en una "inteligencia afectiva".[65]

[64] Curiosamente nuestro tenista Rafael Nadal ha podido hablar cuasi wagnerianamente de asumir deportivamente el dolor que inflige el esfuerzo físico, intentando gozar del propio sufrimiento.

[65] Véase nuestro libro, *La razón afectiva*.

La inteligencia afectiva es la que define el *sentido* humano como guía de nuestra realización en el mundo, un sentido que no es razón pura ni verdad abstracta sino razón encarnada y verdad humanada. Ya el fundador de la Hermenéutica contemporánea F. Scheleiermacher, mitad romántico mitad ilustrado, definía la verdad como la interconexión infinita en lo finito, así pues como un relaciocinio y no un mero raciocinio. Pues un romanticismo ilustrado desecha por su parte el absolutismo dogmático de la razón y la verdad, mientras que una Ilustración romántica desecha por su parte el relativismo nihilista de la verdad y la razón. De aquí que la categoría fundamental de una Ilustración romántica sea la relación y su divisa el *relacionismo*.

Este relacionismo posibilita la proyección de una razón axiológica que sería la herencia más fructífera de Nietzsche. Una tal razón axiológica es una razón simbólica, la cual indaga el sentido de lo real a través de su valoración. La razón axiológica sería la heredera posmoderna de la razón mitológica, defendida por Hölderlin, Schelling y Hegel en su Sistema-programa del idealismo alemán. En ambos casos se intenta que la luz de la razón asuma críticamente la oscuridad y las sombras de lo real sin escamotearlas, por medio de un proceso de racionalización de lo irracional capaz de trasfigurarlo humanamente. El lema de semejante Ilustración no sería tanto la iluminación clásica racionalista (*Aufklärung*) cuanto la trasfiguración axiológica (Nietzsche habla de trasvaloración y *Verklärung*).

Podría achacarse a una tal Ilustración romántica que su revisión crítica de la verdad clásica o tradicional en nombre del sentido impide la constitución de una moral social, pero ello es desconocer que el sentido es un sentido intersubjetivo o interhumano, razón encarnada y verdad humanada. El filósofo posmoderno G. Vattimo ha mostrado al respecto cómo es la verdad absoluta la que destruye desde su inhumanidad nuestras verdades humanas, finitas y contingentes. Sin embargo, el peligro de la posmodernidad vattimiana está por su parte en pasarse del absolutismo de la razón al relativismo de la verdad, frente a los cuales defendemos el relacionismo del sentido compartido.[66]

[66] De G. Vattimo ver *Addio alla veritá*.

El relacionismo del sentido sería el propio de una *intramodernidad* que se desmarca tanto del absolutismo moderno de la razón (meramente ilustrada) como del relativismo posmoderno de la verdad (meramente romántica). Lo que hace interesante la coimplicación de Ilustración racional y romanticismo sentimental es que hay un mutuo alargamiento y corrección de los contrarios a favor de un correlacionismo o correlativismo generalizado, de modo que no domine la razón ni el sentimiento sino la razón afectada. Si en la axiología cultural la Ilustración comparece como paternal, el romanticismo por su parte comparece como maternal. Esta oscilación posibilita la corrección de un extremo por el otro, hasta lograr su mutua desextremización y diálogo, que es de lo que se trata en democracia.[67]

Acabamos de mentar la democracia, la cual parece asociarse más con la Ilustración que con el romanticismo. Veamos. Ciertamente la Ilustración se basa en el fundamento democrático del lema "libertad, igualdad, fraternidad", aunque en la Ilustración revolucionaria el despotismo y el terror hagan acto de presencia infame. Por otra parte, los jóvenes románticos simpatizaron con la Revolución francesa, aunque no precisamente con sus excesos terroristas. Y bien, es cierto que el romanticismo ha podido promover cierto patriotismo o nacionalismo, democrático en Herder y fanático en Kleist, pero también cierto socialismo utópico, de Marx a Landauer. Ahora bien, más que un defecto del romanticismo, los excesos nacionalistas o socialistas se deben a una politización ideológica del propio romanticismo, cuya divisa fundamental es diáfana: romantizar o potenciar cualitativamente la vida humana (Novalis).

En su obra *Romanticismo*, el estudioso R. Safranski nos ofrece un cuadro ponderado del movimiento romántico en Alemania, destacando

[67] En un cuento que nos recuenta mi sobrina-nieta Ángela de tres años, el lobo patriarcal se traga cual dragón/tragón a la niña, salvada por la madre al rajar el vientre lobezno y sacarla de su encierro. Pero el cuento simbólico tiene una segunda versión o variante complementaria, según la cual la gata matriarcal se come a la niña, ahora salvada por el padre que raja el vientre gatuno sacándola de su encerrona. El cuento mitológico muestra así que lo maternal nos salva de lo paternal, y viceversa, lo paternal de lo maternal, a favor de lo que podemos llamar un mundo *fratriarcal*; puede consultarse al respecto mi obra *Las claves simbólicas*.

el papel corrector y complementario del romanticismo junto a la Ilustración. Los grandes románticos han tratado de unir cosmopolitismo e individualismo, o si se prefiere, universalismo y personalismo: así en Herder, que introduce la historia como relativización de todo absolutismo, aunque con el peligro de acabar absolutizando la propia historia (historicismo). Precisamente para exorcizar todo absoluto, incluido el historicista, F. Schegel funda una especie de romanticismo irónico, el cual relativiza todo lo finito, determinado o fijo en nombre de lo infinito relativizador (cuya designación última, es el nombre de Dios, entendido de un modo indefinido (nosotros diríamos simbólica y no literalmente para evitar todo fundamentalismo).[68]

A este respecto, quizás el mayor interés hermenéutico del romanticismo de un Novalis esté en su visión del cristianismo nocturno del Dios mortal, complementando así la religión griega de la luz y los dioses olímpicos. Por su parte, F. Schlegel descubre la materia arcaica de la arcaica tragedia griega y su perfección formal, descubrimiento antecedente de la visión dionisiaca y apolínea de Nietzsche. De este modo, tenemos un romanticismo basado en lo cristiano, pero también un romanticismo basado en lo griego clásico o arcaico (así Heine), así como un romanticismo basado en lo germano (así Wagner). Este último concibe al héroe germánico Sigfrido como una mezcla de Prometeo y Cristo, cuyo cometido heroico consiste en recuperar el anillo del poder (patriarcal) para donárselo a Brunilda por amor (matricial). Un modo interesante de deconstruir el poder (político) en nombre de la potencia (romántica).[69]

Lo romántico en el sentido negativo del término emerge cuando, a partir de Fichte, el yo germánico se contrapone al no-yo francés, oponiendo la cultura germana (dionisiana o romántica) a la civilización francesa (apolínea o ilustrada). Aquí parece el romanticismo político nacionalista, aunque también hay un romanticismo político socialista, como hemos dicho, el romanticismo de acero tanto del socialismo marxiano como del nacionalsocialismo. En todos los casos hay una especie

[68] Ver R. Safranski, *Romanticismo*….

[69] Véase de R. Wagner su ópera *El anillo de los Nibelungos*, varias ediciones.

de romantización inflacionaria del hombre convertido en el ser y divinizado heroicamente (así en Feuerbach y Marx, Hitler o Mao). Sin embargo, y como dice significativamente Safranski, el Estado propugnado por los románticos es un estado maternal y antiheroico, mientras que el Estado propio de nazis (y comunistas) es un estado patriarcal y heroico.[70]

La respuesta a tales extremismos procede de Max Weber llamando a la sobriedad y aconsejando evitar el espejismo del encantamiento. Pero también hay una respuesta desde dentro del romanticismo (ilustrado) como es la de T. Mann, predicando/practicando un romanticismo irónico y (auto)crítico. Respecto a Nietzsche, su romanticismo bebe en Wagner hasta su decepción, pero también en Hölderlin y su visión del instante dionisíaco, donde lo divino, infinito o eterno aparece y se sustrae al mismo tiempo (tal y como el ser heideggeriano se muestra y se retira simultáneamente).[71]

Una de las respuestas románticas más lúcidas al romanticismo desde dentro es la de Schiller y su concepción de la libertad como independencia de las pasiones. El gran literato germano propugna un romanticismo lúdico, en el que se conjuga el juego de los símbolos, el simbolismo capaz de sublimar la letra en espíritu. Uno mismo piensa que esta sería precisamente la herencia más preciada de la filosofía nietzscheana, la proyección de una Hermenéutica simbólica de la vida y una exégesis axiológica de la existencia. El simbolismo es el verdadero relacionismo y nuestra axiología compartida, el ámbito intermedio de la inteligencia afectiva y el médium cultural de nuestra convivencia o experiencia en el mundo.

Por último, queda la respuesta del romántico Hoffman al romanticismo desde una posición de humor carnavalesco que nos parece muy interesante actualmente. Sin embargo, su nombre ha quedado asociado tanto al horror como al terror, los cuales son los componentes de su obra *El elixir del diablo*, que narra las desventuras del monje Medardo. Pero el humor trata de disolver tanto el horror como el terror, aunque al parecer

[70] R. Safranski, *op. cit.*

[71] Ver al respecto mi obra *Heidegger y el ser-sentido*.

sin conseguirlo del todo. Suponemos humorísticamente que ha influido negativamente al respecto su nombre compuesto "Eduardo Teodoro Amadeo", cuyas iniciales dan el anagrama de "E.T.A. Hoffmann", que es como se le conoce. Ello ha podido dar mal pie para que algún filisteo pseudoilustrado haya podido considerar el terrorismo, en este caso etarra, como típicamente romántico, aunque uno piense que no hay nada tan antirromántico como el terrorismo.

En todo caso precisamos una Ilustración romántica y un romanticismo ilustrado: por lo primero somos realistas, por lo segundo somos idealistas y, en definitiva, realidealistas. Es la conclusión personal que hemos extraído de la obra nietzscheana, en la que se da un intrigante entrecruzamiento del motivo ilustrado (*atrévete a pensar*) y del motivo romántico (*atrévete a romantizar*), cuya conjunción puede sintetizarse en el lema hermenéutico-existencial: *atrévete a implicar* (y no meramente a explicar).

(Final)

En su opúsculo sobre su amigo Nietzsche, el teólogo liberal Franz Overbeck presenta a nuestro filósofo tensionado entre la depresión hiperrealista y la exaltación idealista, de modo que su optimismo procede contrapuntísticamente de su desesperación. Es el retrato de un "pobre hombre" (como todos, se trata de una redundancia o pleonasmo) que trata de superarse a base de autoheroísmo. Finalmente, y tras comparar a Nietzsche con Pascal y Rousseau, Proudhon y Stirner, Overbeck mienta la curiosidad de una filosofía viril como es la nietzscheana, feminizada empero posteriormente por algunos discípulos y discípulas (desde su hermana Elisabeth y Lou Salomé a Vattimo y Sloterdijk). La solución de este último enigma nietzscheano bien podría estar en que dicha virilidad procede complementariamente de una profunda feminidad.[72]

[72] Ver F. Overbeck, *La vida arrebatada de F. Nietzsche*. El autor concluye con una velada alusión a la "homosexualidad estética" de Nietzsche; en este contexto resulta curioso que el dios Dioniso fuera invocado por los pederastas griegos que, como Ana-

Queremos finalizar nuestro recorrido con un soneto *cuasi* nietzscheano del poeta Francisco Luis Bernárdez, en el que la cara o rostro de la realidad renace a través de su envés o revés, cruz o contrarostro:

Si para recobrar lo recobrado
debí perder primero lo perdido
si para conseguir lo conseguido
tuve que soportar lo soportado.
Si para estar ahora enamorado
fue menester haber estado herido,
tengo por bien sufrido lo sufrido,
tengo por bien llorado lo llorado.
Porque después de todo he comprobado
que no se goza bien de lo gozado
sino después de haberlo padecido.
Porque después de todo he comprendido
que lo que árbol tiene de florido
vive de lo que tiene sepultado.[73]

Sería de esta forma humana o encarnada, coimplicativa o dualéctica, como Nietzsche accede al umbral de lo divino dionisiano —el uno-todo— desde la dispersión mundana: pues si desde el mundo adionisiaco (amusical) las cosas están dualizadas y escindidas, desde el mundo musical dionisiano las cosas configuran un sentido de implicación. Pues como recita el filósofo-sacerdote Heráclito: "Para los hombres unas cosas son justas y otras injustas, mientras que para el dios todas las cosas son bellas, buenas y justas".[74]

En donde la divinidad —Dioniso— significa el conjunto de las oposiciones en su unidad, así como la sublimación de lo negativo en su

creonte o Sófocles, trataban de obtener los favores eróticos de los efebos (los muchachos de 12 a 17 años).

[73] Sobre el poeta hispano-argentino F. L. Bernárdez y su poesía puede consultarse en la red (Google).

[74] Heráclito, *Fragmentos* B15, en español, *Fragmentos e Interpretaciones*.

positivación. Por eso afirma el propio Heráclito que el himno al falo en la procesión en honor a Dioniso sublima lo desvergonzado en vergonzoso y lo vergonzoso en venerable, ya que el mismo dios es símbolo ambivalente de una sexualidad concebida a la vez como lo más profano y lo más sagrado, lo más vital y lo más mortal, lo más potenciador y lo más debilitador, lo más orgiástico y lo más funeral, lo más animalesco y lo más divino.[75]

Y es que Dioniso según Heráclito es la vida y el hades, *eros* y *thánatos*, ya que el dios es "día noche, invierno verano, guerra paz, saciedad hambre" (B.67). Se trata del dios como el Uno-todo que se convierte en el Todo-uno. Un tal dios no trasciende los contrarios sino que los implica inmanentemente, por lo que se trata más bien de un *daimon* o demon que conjuga/conjuega el Juego ontológico del universo.

[75] Ver Heráclito, *Fragmentos*, B15, en donde conjuga la ambivalente significación del término "aidioi", *op. cit*.

E.T. A. Hoffmann y J. W. Goethe. Algunos puntos de encuentro entre *El hombre de la arena y Los sufrimientos del joven Werther*

por Gabriel Muzzio

Cuando considero la limitación en que se hallan confinadas las fuerzas activas e inquisitivas del hombre; cuando veo cómo toda acción arranca del afán de procurarse la satisfacción de necesidades que a su vez no tienen otra finalidad que prolongar nuestra mísera existencia, y además que toda tranquilidad sobre ciertos puntos de la investigación es pura y simplemente una resignación ilusionada, merced a la cual pintamos con abigarradas figuras y livianas perspectivas aquellos lazos que nos tienen cogidos… todo eso, Guillermo, me deja estupefacto.

J. W. Goethe

La fuerza de la naturaleza, o de la vida, es la protagonista de la producción literaria de Goethe y Hoffmann. El espacio y los fenómenos naturales condicionan el estado de ánimo de los personajes que componen muchas de sus obras. El paisaje, las estaciones del año, la calidad de la luz o la humedad influyen en los sentimientos y acciones. La naturaleza arraiga en cada uno de los personajes de sus obras, condiciona sus conductas, los rodea y logra sobrepasar la moral del individuo que se expresa con tintes ambiguos, fragmentados y opacos en la trama crepuscular de la narrativa. Una bella puesta de sol en el añorado campo o una noche estrellada pueden ser elementos compositivos románticos por excelencia. La noche de un cálido manto de estrellas puede transformarse en un terrible monstruo que acecha, a la espera, el momento del sueño, para introducirse en las almas a manera de atroces pesadillas.

Los múltiples sentidos encontrados en el paisaje, se reflejan en conductas irrefrenables de personalidades antropomorfas sin poder identificarlas del todo con lo humano.

En la novela *Werther* de Goethe y el cuento *El hombre de la arena* de Hoffmann cada uno de estos autores, respectivamente, evidencian los cambios que sufre su personaje central, debido a factores extraños o ajenos a su "naturaleza".[1] La máquina ha tomado un papel central en muchas de las obras románticas. La sustitución de la mujer amada por una autómata, que coincide con la idealización de la mujer, cumple un lugar central en la trama del relato, específicamente en *El hombre de la arena*, para luego imponerse a los ideales que públicamente expresa la sociedad.

En lo que sigue, se revisa en ambas obras el tratamiento del tiempo en la narrativa de cada autor, se intenta analizar su estructura compositiva y se propone un esquema comparativo a fin de señalar sus puntos de encuentro. A otro nivel, se destacan las dudas exacerbadas, las obsesiones, fijaciones o *pathos* con el que se asocia la pasión de los personajes, lo "siniestro", según Freud.

Un contexto memorable

En el período comprendido entre 1749 y 1832, en Europa, el pensamiento ilustrado registra su primera crisis, la razón ya no basta para explicar los diferentes estados que asaltan al hombre.

La iglesia católica ha perdido gran parte de su credibilidad y además ha debido ceder parte de sus territorios al Estado. Ya no goza de los privilegios de evasión fiscal. La burguesía y las clases bajas, en Francia, comienzan a cobrar fuerza frente a excesos y privilegios desmedidos de la aristocracia.

[1] Es muy importante conocer el cuento *El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann y la novela de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther* (vol. 1), para abordar el presente texto.

Los títulos nobiliarios pierden valor frente al poder económico de algunos pocos burgueses que comienzan a monopolizar las industrias, sobre todo la textil y la del hierro, particularmente en Inglaterra, Alemania y Bélgica.

Las migraciones del campo a la ciudad aumentan debido al trabajo en las fábricas urbanas que corren aparejadas con las pésimas condiciones de vida de los asalariados. La explotación laboral va en aumento y priva un lánguido espíritu de nostalgia al tener que dejar la tierra natal para desplazarse al espacio urbano en busca de mejores condiciones de sobrevivencia. Asimismo, se acrecienta un fuerte espíritu nacionalista, producto de un ambiguo efecto de rebote, que hace que la población urbana busque el ideal refugio materno en el campo, en contacto directo con la "sabia naturaleza" que todo lo genera y protege.

El hombre entra en una etapa de individualización, se le abre la posibilidad de desarrollar una relación exclusivamente laboral (y no afectiva como anteriormente) con su patrón; es decir, puede "elegir" un posible bienestar a través de su sueldo.

Los valores cambian a nivel social, se vislumbrada la realización del ideal de equidad social.

Los postulados de Kant influyen en el pensamiento del hombre de la época. Según Gras Balaguer, Kant abre nuevas posibilidades al conocimiento, su teoría filosófica reconoce todo aquello que el hombre no logra percibir sólo con sus sentidos.

El hombre no sólo se integra en la naturaleza sino que la admira, se concibe como un ser capaz de afirmar su libertad; al mismo tiempo, proyecta su finitud hacia el misterio. Construye su paisaje interior a partir de sus propias vivencias, pero valora lo inalcanzable más que la propia realidad tangible; cree que debe guiarse por su propia religión.

Gras Balaguer expone claramente estas ideas en el capítulo dedicado a "La Filosofía del Romanticismo".[2] Se anhela la muerte para encontrarse en el "más allá" con los seres queridos a fin de desarrollar proyectos no factibles en este mundo. Tal es el caso de *Werther*, de

[2] Balaguer, Gras Menene, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, pp. 46-49.

Goethe, quien no dejará jamás a su amada, aún a sabiendas de que ella no lo ama a él sino a su prometido. Una pasión desmedida inflama como un huracán el alma de *Werther* y lo lleva a extrapolar y justificar el amor como locura y muerte.

Las pasiones se conciben de manera análoga a la Naturaleza del mundo; la calma de un arroyo puede transformarse en un arrasador océano de celos e intrigas. Estas son imágenes que se plasman en las obras artísticas y literarias de la época.

El *pathos* predomina en el alma como un impulso sobre la razón y la acción. El alma de estos seres viaja al filo de la navaja entre la vida y la muerte y el conocimiento sobre el dominio de la naturaleza ubica al hombre como el ser supremo en la tierra.

Los sentimientos son el motor principal de la acción en la literatura de la época, el despertar de las pasiones desencadena la secuencia de los relatos literarios. Las fijaciones y obsesiones exacerbadas de los personajes imponen un estilo a la obra literaria. El amor-pasión genera la estética característica de la literatura alemana del siglo XVIII y comienzos del XIX.

El orden natural ya no puede ser encasillado en la taxonomía de Linneo y se revaloriza el poder de la magia, la intuición y el azar. Incluso la superstición vuelve a cobrar fuerzas, no de manera abierta ya que la Inquisición como institución establecida por el cristianismo se encarga de arrasar con estas expresiones durante, al menos, dos siglos, las condena por herejía y las envía a las consabidas hogueras, o a la muerte, en ingeniosas maquinarias de tortura.

Las inquietudes relacionadas con lo sobrenatural minan, sin embargo, las mentalidades de la época; liberadas del ámbito medieval, trascienden en diferentes estratos sociales.

Las ideas del Lutero del siglo XVI han cobrado fuerza en la Alemania del siglo XVIII. El hombre ya no se ve sometido de manera vertical a un Dios como mecanismo de control: "Y haré en ellos grandes venganzas con reprensiones de ira; y sabrán que yo soy Jehová, cuando haga mi venganza con ellos" (Ezequiel 25; 11). La iglesia cristiana se ve obligada a generar nuevas estrategias, menos agresivas, para conciliarse y acercar a sus feligreses. El antiguo modelo de Dios no es adecuado al

hombre moderno; el modelo del Dios como ser vengativo y destructor es obsoleto e ingenuo.

Se necesita un nuevo modelo de Dios que funcione como el amor mismo iluminado; una nueva representación de Dios, frente a la nueva sociedad. Es el propio individuo el que debe llenar las necesidades espirituales que antes cubría la iglesia, en su soledad, necesaria para su reflexión.

Por otro lado, el dominio de la técnica comienza a absorber el tiempo libre y el ocio que los poetas consideraban indispensables para la inspiración de sus obras. No obstante, grandes artistas como Goethe, desarrollan su trabajo en un contexto social acomodado y libre de preocupaciones económicas.

El hombre europeo de esa época comienza a tomar conciencia de los límites del conocimiento y del entendimiento humano. De manera que una angustia suprema invade no pocas veces a los personajes de las obras literarias, que sufren abrumados por la melancolía y el pesar de las frustraciones que sus propósitos fallidos les causan. El entusiasmo lo es todo en estos hombres y el afán por lograr la igualdad y defender su libertad en la nueva escala de valores, no siempre se consigue.

Algunos de los pensadores que han ejercido una influencia decisiva en el desarrollo del pensamiento romántico son Fichte, quien ha seguido los pasos de Kant, su contemporáneo Schelling, los hermanos Schlegel, e inclusive Hegel con su filosofía del espíritu, influenciado fuertemente por Espinoza; tampoco se puede dejar de nombrar al periodista y poeta Heine y a los místicos Novalis y Swedenborg.[3] En esta cocina se está comenzando a encender la hoguera del espíritu moderno y sus ingredientes están a punto de comenzar la transformación irreversible del pensamiento occidental contemporáneo.

[3] Safranski, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*.

E. T. A. Hoffmann (1776-1822), ¿el personaje más extraño de la literatura romántica?

Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann nace en Koenigsberg, el 24 de enero de 1776, sus padres y algunos familiares influyeron en su gusto por la música y en particular un tío llamado Otto Wilhem a quien nuestro autor bautizará como el "Tío Desgracias" o "el tío O. W." ("del alemán *owhe*: ¡Que desgracia!"), con quien fue trabando verdadera enemistad a medida que crecía el joven Hoffmann. Al parecer, muchos de los antipáticos personajes de los cuentos de Hoffmann, como Coppelius o Spalanzani, parten de la funesta imagen de este tío, el cual está muy bien descrito en el Coppelius del cuento *El hombre de la arena*.[4]

Rosa María Phillips, quien realiza el prólogo de los *Cuentos* de Hoffmann que se publican en la Editorial Porrúa de México, realiza una curiosa síntesis biográfica del autor; curiosa, porque describe a Hoffman como el personaje "más extraño y sugerente de la literatura romántica" y enlaza situaciones de su vida con obras específicas del autor, en las cuales realza aspectos autobiográficos en las mismas.

La prologuista hace destacar en la biografía que las dotes del autor "en su corta vida" (46 años) son principalmente la música, la literatura y la pintura. Cuenta además que una tía de Hoffmann llamada Sofía lo animaba con el relato de cuentos, entre los cuales seguramente se encuentra *El hombre de la arena*:

> … un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, que saltan de sus caras ensangrentados. Después coge esos despojos sanguinolentos, los echa en un saco y los lleva a la media luna, donde sirven de alimento a sus hijitos que están allí en el nido y que tienen un pico ganchudo como el de las lechuzas, con el que picotean los ojos de los niñitos traviesos. [5]

[4] Hoffmann, *Cuentos*.

[5] E.T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, Editorial El Club Diógenes, Valdemar, Madrid, 2007, pp. 54 -55.

E. T. A. Hoffmann profundizará luego, a través de Nataniel, el protagonista central de este cuento, en el miedo de la infancia que lleva al personaje a la locura y luego al suicidio.

Hoffmann destacará, también, como compositor musical, su obra cumbre será la ópera *Ondina*, aunque por tradición familiar se vio obligado a abandonar a los doce años el estudio musical, pues su tío "Desgracias" lo envió a estudiar jurisprudencia a la universidad de Konigsberg.

La universidad le ofreció una vasta visión del racionalismo de Kant y el evolucionismo de Darwin, lo que aumentó en Hoffmann el entusiasmo por las ideas de Kepler y los hermanos Schlegel. De Kepler toma la idea del universo como organismo total. Los animales y los hombres sólo se diferencian por su desarrollo; justifica de esta manera el comportamiento bestial de algunos personajes de sus obras o la metamorfosis de algunos animales.

Hoffmann se complace, además, leyendo a Tieck, a Novalis y al sueco Emanuel Swedenborg, en especial su obra *Del cielo y del infierno*,[6] escrita en 1758, este autor quizá haya ejercido alguna influencia en nuestro autor. Pues, Swedenborg es contemporáneo de Hoffmann y dedicó la primera parte de su vida a la investigación científica, destacándose como inventor de artilugios mecánicos. En 1745, Swedenborg cambió drásticamente el rumbo de su vida y su obra, orientándose hacia un plano puramente místico del cual Hoffmann pudo haber tomado elementos para enriquecer su propia obra.

Hoffmann admiró también a Mozart; compró la partitura de *Don Juan* y realizó un relato magistral que titula con el nombre de la obra. Luego el joven Hoffmann, dada su admiración por Mozart, cambió su último nombre, Guillermo, por el de Amadeo.

Ya en 1807, Hoffmann estaba casado con una polaca llamada María Mijálovna, con quien tiene una hija, viven en la pobreza extrema. Por ese entonces, Hoffmann contrae una extraña fiebre, durante la cual oye conciertos imaginarios, pudiendo discernir los instrumentos que intervienen en la composición con plena lucidez.

[6] Swedenborg, E. *Del cielo y del infierno*.

En cierta velada, hizo amistad con el director de los hospitales de Franconia, un célebre psiquiatra, quien le habló sobre los síntomas y padecimientos de las enfermedades mentales, material que ciertamente Hoffmann agradeció e incorporó en el carácter de los personajes de algunas de sus obras.

En 1812 concreta su ópera *Ondina* y traba relación con un tío del joven Ricardo Wagner; luego el joven Ricardo estudiará en detalle la ópera de Hoffmann.

En 1817 se estrena *Ondina* en un teatro de Berlín, con la mala fortuna de que a las pocas representaciones, el teatro se incendia y el autor decide no reponer la obra durante su vida.

Escribió hasta 1822, preso de una enfermedad que lo había paralizado; aún postrado, sumido en la miseria, dictaba a su secretario sus apuntes hasta el 25 de junio de éste mismo año, día en que fallece.

El hombre de la arena. Tres cartas y una reflexión. Sobre el contenido y la estructura del cuento

El impacto que provocan los cuentos de E. T. A. Hoffmann, sus relatos, teñidos de un realismo donde predomina el plano psicológico y los ambientes oscuros y fantasmales, sirve para realizar un análisis de las diversas posibilidades de acción realizadas por los personajes de carne de sus cuentos, con hueso y alma, así como de los autómatas o muñecos mecánicos (similares a robots) y que participan en el cuento *El hombre de la arena*.

Los autómatas, al igual que algunos personajes de los relatos de Enrique Heine y von Kleist, sorprenden aun hoy, no sólo por ser mecánicos y sin alma, sino por su belleza y por perseguir a sus creadores para que estos les consigan un alma (como en el caso de un cuento de Heine).

También inquieta la presencia de éstas máquinas y sus diferentes posibilidades, sin un tiempo límite de vida, y capaces de establecer un tipo de relaciones a través de las cuales se pone en evidencia la vulnerabilidad del hombre frente a la máquina.

El hombre de la arena trata de un personaje que atrapa a los niños por las noches. Se trata de un antiguo relato dentro de otro relato, que es el propio cuento de Hoffmann. Un relato contado en su niñez a Nataniel, que no sólo lo impresiona sino que marcará su vida y hasta su propia muerte.

Nataniel es presa del miedo hacia este siniestro personaje llamado por su madre "El hombre de la arena", se dice que aparece a las nueve de la noche y aterroriza a los niños que no se quieren ir a la cama, "les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar, ensangrentados, de sus órbitas". Luego se los guarda en la bolsa y se los lleva a la luna, para que se los coman sus hijos que tienen picos curvos, como las lechuzas, con los que picotean los ojos de los niños que no se han portado bien.

S. Freud designa "siniestro" a lo relacionando con algo que no se muestra; que se oculta, pero que es familiar, lo siniestro es lo *unheimlich*, lo inquietante, que está presente y no se nos despega; esa sombra que nos acompaña siempre, como es el caso de la muerte o de la locura que puede causar la repetición de determinados sucesos en una realidad de apariencia cotidiana.

Impacta en este relato la crudeza del estilo de Hoffmann. Los mecanismos animados por misteriosas fuerzas forman parte de extraños proyectos. En el cuento de Hoffmann, el hombre, que aún posee la capacidad de amar, se enamora sin saberlo de una bellísima autómata, que carece de sentimientos; pero no logra superar el miedo que se incuba en su interior desde su niñez, el miedo al "hombre de la arena", que enloquecerá a nuestro protagonista, hasta llevarlo a la muerte.

El epíteto desalmado, en el caso de los muñecos de Hoffmann, Kleist y Heine, es un atributo necesario para justificar las acciones que éstos desarrollan en el relato. La falta de emoción justifica una serie de comportamientos de los autómatas ligados generalmente al lado oscuro de la personalidad humana. Nuestros autores muestran un espejo espeluznante teñido de lo oculto pero, al mismo tiempo, cotidiano de los personajes; los parámetros del bien y del mal quedan de lado.

El teatro contemporáneo, en Europa y Latinoamérica, en algunas ocasiones, ha tomado material de los cuentos de Hoffmann para adaptarlos a sus puestas en escena. Tal es el caso de *El hombre de la arena*, que

fue llevado al escenario, en los noventa, por el grupo argentino *Periférico de Objetos*. Dicho grupo fue creado en el año 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, quienes trabajaban en el teatro San Martín de Buenos Aires como titiriteros y decidieron realizar la experiencia de investigar sobre una propuesta estética que nada tenía que ver con las que el teatro oficial ofrecía en ese entonces al público adulto.[7]

Una de las características que define la estética de este grupo, se funda en la utilización de muñecos-títeres en sus obras, lo que genera un lenguaje propio, basado en la destreza de estos manipuladores para jugar con impresiones sensoriales, haciendo que el espectador participe a modo de *Voyeur* o cómplice en el espectáculo, comprometiéndolo a ver algo considerado "obsceno", es decir, no permitido, que no debe mostrarse públicamente y que convierte al espectador en cómplice, al asistir a la convención teatral de eventos vedados o situaciones clandestinas y procedimientos ilegales que, indefectiblemente, generan incomodidad y desagrado frente al hecho presente, generalmente, soportable sólo por la expectativa que genera el desenlace de la obra presentada. Las temáticas de sus obras denuncian la violencia doméstica que subyace en cada miembro de una familia y que en determinadas situaciones, simples o cotidianas, se dispara hacia los lugares más oscuros de la familia, núcleo o elemento vital de la sociedad. Este grupo de teatro logró desarrollar la teatralidad del cuento en una puesta en escena de *El hombre de la arena*, en la que su espesor valora los diferentes lenguajes escenográficos, el gestual, sonoro, lumínico; y, sobre todo, el manejo de los objetos que intervienen en la obra.

El cuento *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann[8] está compuesto por tres cartas y una especie de conclusión del autor, quien involucra al lector en una apreciación final.

Al comenzar, el cuento está *in media res*, es decir, ya ha comenzado la acción.[9] El tiempo del relato está fragmentado, no está presentado

[7] Puede consultarse la trayectoria de éste grupo en la página de Internet: http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm verificada el 25 de septiembre de 2010.

[8] E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*.

[9] Cabe reiterar que sería de sumo aporte que se leyese el cuento completo de

de manera lineal y los sucesos se repiten, no de modo caprichoso, sino como recuerdos o situaciones que enriquecen el relato.

Nataniel tiene un amigo llamado Lotario quien está enamorado de su hermana Clara.

Carta 1. Nataniel a Lotario

Nataniel es un joven que cuenta una serie de sucesos del pasado, recuerdos relacionados con experiencias de su infancia.

El padre de Nataniel ya ha muerto; la reacción a su muerte ha desencadenado en el protagonista recuerdos de su infancia asociados a un cuento que le relataba su madre junto con su niñera, quien le agregaba detalles al relato con el fin de generar mayor dramatismo para espantar al niño:

En su niñez, Nataniel asocia al "Hombre de la arena" con Coppelius, un abogado que realiza junto a su padre una serie de experimentos alquímicos, experimentos que Nataniel relaciona directamente con las fuerzas ocultas del mal, ya que sus padres esconden a sus hijos estas prácticas.

El niño, al cumplir diez años, descubre que este supuesto "Hombre de la arena" que visita su casa diariamente a las nueve de la noche realmente es el abogado Coppelius:

> (…) Era más bien una odiosa y fantasmal criatura que doquiera que apareciese traía consigo el dolor y la desgracia, el causante de males, tanto terrenales como eternos.[10]

Nataniel recuerda cuando en una especial ocasión se ocultó en un armario del estudio de su padre antes de dar las nueve de la noche para descubrir al supuesto "Hombre de la Arena", y con terror descubre que es

Hoffmann *El hombre de la arena* para enriquecer las posibles apreciaciones que se desprenden del relato.

[10] *Ibíd*. p. 60

Coppelius, quien enojado arrastra a Nataniel y lo arroja cerca del fuego para observar el mecanismo de sus articulaciones, además, no sin brutalidad quiere utilizar los "ojos"[11] de éste, quien se desmaya debido al espanto que le suscita. Nataniel, ya adulto recuerda ese momento de espanto.

El cuento alude cuando el padre de Nataniel trabajaba junto a Coppelius, una fuerte explosión sacude la casa matando al padre de nuestro protagonista. Coppelius huye y Nataniel lo responsabiliza de la muerte de su padre, jurando venganza.

Se observa que las diferentes asociaciones que realiza Nataniel generan una especie de "ciclo" o "bucle", es decir que el protagonista asocia directamente a los personajes fantásticos con los reales debido a las repeticiones de algunos sucesos, el mítico Hombre de Arena resulta ser el mismísimo abogado Coppelius, que hace daño y mata, y que a su vez es vendedor de barómetros; la repetición cobra un sentido destructor que va corroyendo la mente del protagonista del cuento, quien va desconfiando gradualmente y en grado progresivo de la veracidad de los sucesos que se consideran reales.

Sin embargo, el avance de la acción en el relato no se detiene. Nuevos cambios de lugar, épocas o estados de ánimo modifican la trayectoria de la acción, la cual continúa hacia un nuevo "ciclo" de asociaciones, a partir del impulso generado por la repetición.

Habíamos detenido por un instante la acción del relato en la muerte del padre de Nataniel en el estudio de su casa. Al comienzo del cuento, en la primera carta que escribe Nataniel a Lotario, el protagonista vive en otra ciudad, está estudiando y explica que ha corrido de la puerta de su casa a un vendedor de barómetros, a quien confunde con el abogado Coppelius, sin embargo, luego descubre que es un "mecánico piamontés llamado Giuseppe Coppola"; hay un planteo de dobles personajes que enlazan nuevamente el relato por asociaciones directas, inclusive no sólo por su aspecto físico, sino por la similitud de los nombres de los personajes.

Se ha cumplido un segundo ciclo de aparición de estos oscuros personajes, quienes sintetizan la vida del protagonista en una serie de

[11] *Ibíd*. p. 61

hechos reiterativos donde el encuentro del protagonista con alguno de estos dobles logra desquiciar a Nataniel debido a esa obsesiva repetición de los hechos.

Carta 2. Clara a Nataniel

Nataniel no puede ver claramente la realidad, Clara es la luz de sus ojos. En esta carta, el personaje femenino es la razón personificada:

> Precisamente iba a decirte que todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que hablas tienen lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene en nada.[12]

Es ella quien desbarata los argumentos de su amado diciendo:

> Has hecho la personificación del hombre de la arena tal como podría hacerla un espíritu infantil impresionado por cuentos de nodriza.[13]

Además, Clara plantea que se trata de la imaginación de Nataniel y no responsabiliza a Coppelius de la muerte de su padre; el abogado, a sus ojos, no es culpable.[14]

Clara se expresa ante Nataniel de manera firme y contundente.

Carta 3. Nataniel a Lotario

Nataniel relata en esta carta que ha conocido a un maestro italiano de física llamado Spalanzani, quien conoce a su vez al vendedor de baró-

[12] E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena. Precedido de "Lo siniestro", por Sigmound Freud*, p. 56.

[13] *Ibíd*., p. 56.

[14] *Ibíd*., p. 58.

metros Coppola y que se tranquilizó al cerciorarse de que Coppola no es el abogado Coppelius.

En esta carta se abre, también, otro camino en la acción del cuento cuando Nataniel descubre a Olimpia, la hija-autómata de su maestro de física; poco a poco comienza su obsesión por ella, olvidándose poco a poco de Clara.

El autor irrumpe en el relato, las misivas ya no participan en la estructuración del mismo, y se dirige al lector de manera directa en una especie de reflexión final, se presenta como amigo del protagonista, explicando los motivos de lo acontecido hasta el momento.

Esta reflexión detiene de manera abrupta la trayectoria que venía desarrollando el protagonista central; solamente informándonos el autor sobre el fatal destino de Nataniel. Aquí, el autor retoma el relato desde el principio del cuento, enriquece con nuevos detalles los sucesos ya conocidos, pero resaltan ahora los sentimientos de Nataniel, quien está dejando de lado a Clara al enamorarse de Olimpia, la hija de Spalanzani.

A diferencia de Clara, Nataniel responsabiliza a extraños poderes del destino de los hombres y antepone sus pasiones a la razón.

Tan radical punto de vista ante la responsabilidad de la libertad y la vida humana, comienza a polarizar la relación entre Clara y Nataniel, los acerca a su rotunda separación, bajo la que subyace la ardiente pasión, o mejor obsesión, de Nataniel hacia Olimpia, una especie de doble ideal de Clara.

Nataniel atribuye a Coppelius un poder sobre él; Clara responde:

> Coppelius es un principio maligno y enemigo, puede actuar de forma espantosa como una fuerza diabólica que se introduce visiblemente en su vida, pero solo si no lo destierras de tu pensamiento y de tu alma. Mientras tú creas en él, existirá, su poder está en tu credulidad.[15]

[15] *Ibíd.*, p., 61.

En esta parte del relato, se descubre a un Nataniel cegado por las pasiones y, nuevamente, son los ojos de Clara quienes lo aferran a la mesura, léase cordura. Pero, tan pronto se aleja de Clara, Nataniel se cobija en la fría presencia de Olimpia, la autómata, sin que él mismo pueda reconocer que sus ojos sin vida forman parte de un mecanismo complejo.

Un día, un vendedor toca a la puerta de Nataniel, se trata del viejo Coppelius/Coppola quien le ofrece "ojos".[16] Nataniel reacciona espantado, pero se tranquiliza cuando se percata de que no son ojos sino lentes de todo tipo lo que el vendedor expone sobre su mesa. Nataniel adquiere unos prismáticos, a través de los cuales, desde su ventana, observa a su vecina Olimpia.

Los ojos juegan un papel simbólico muy importante a lo largo del relato; son un leitmotiv con el cual el autor juega de diferentes maneras, los prismáticos aumentan la visión y muestran detalles derivados de la visión subjetiva del que los utiliza.

El autor nos cuenta que Nataniel asiste a una velada organizada por Spalanzani para presentar en sociedad a su hija Olimpia, que deslumbra y cautiva con su belleza a nuestro protagonista, sin embargo, los asistentes de la velada encuentran un tanto extraño el ritmo con el que baila Olimpia, cierta rigidez en su andar y en la fijeza de su mirada. Olimpia canta en la velada y los invitados se asombran de su manera de andar. "Creyó haber bailado al compás, aunque sentía que la rigidez rítmica con que Olimpia bailaba a veces le obligaba a detenerse, y entonces se daba cuenta de que no seguía bien los compases de la música".[17]

Sin embargo, Nataniel justifica todos y cada uno de estos rasgos, está cautivo y obsesionado en poseerla. Así pues, le declara su amor eterno a una autómata, que apenas si puede ejecutar un gesto afirmativo a través de un sonido desarticulado. Todas las tardes se encamina a visitar a su amada, hasta que en una ocasión, descubre a Coppelius y a Spalanzani peleando y arrebatándose el cuerpo de Olimpia, reclamándola como de su propiedad. Los sanguinolentos ojos de la autómata

[16] *Ibíd*., p., 70.
[17] *Ibíd*., p. 75.

están en el piso y Coppelius logra escapar con la muñeca de madera; Spalanzani, por su parte, arroja los ojos al pecho de Nataniel, que había narrado a Clara, como poema premonitorio un suceso idéntico al que acaba de suceder. Nuevamente observamos la repetición de la acción a partir de un relato anterior.

Se cierra un ciclo. Nataniel pierde la razón al confundir el contenido del poema escrito por él con la realidad que estuvo siempre frente a sus ojos y no había podido percibir. Al despertar, se encuentra rodeado de amigos y es Clara quien lo aferra nuevamente a la realidad; ahora, nuestro personaje principal se encuentra lleno de júbilo, pero sólo por poco tiempo.

El desenlace es inevitable. Un día, Clara y Nataniel suben a una enorme torre para ver el paisaje de la comarca. Ya en la cima, Nataniel enloquece súbitamente, pretendiendo arrojar a Clara desde lo alto de la torre, sólo Lotario que ha subido a toda prisa logra rescatar a su hermana, pero Nataniel ve desde lo alto de la torre a Coppelius, el vendedor de ojos, y se arroja al vacío para intentar atraparlo gritando:

¡Ah, bellos ojos, bellos ojos![18]

El cuerpo de Nataniel yace con la cabeza destrozada en la base de la torre. El amor, la locura y la muerte son tres temáticas inherentes a la condición humana frente a las cuales, la razón poco puede hacer. Las iglesias, los hospitales, las prisiones, los manicomios, los ejércitos, las escuelas, todas estas instituciones instauran un régimen de disciplina organizada para el control del cuerpo y las emociones, son la herramienta principal para "vigilar *y* castigar"; por medio de un conjunto de procedimientos, ejercicios, maniobras y tecnologías se empeñan en someter y dominar la multiplicidad de las conductas y pasiones humanas.

Controlar, medir y encauzar a los individuos mediante la limitación de sus pasiones, ha llegado a ser un medio justificado, autorizado y legitimado para lograr las dudosas transformaciones de sus hábitos y el

[18] *Ibíd*., p. 85.

control de sus conductas, a fin de ser "reintegrados" a la sociedad como individuos útiles, funcionales, operativos y productivos.

Se ha impuesto un sistema de dosificación de penas cada vez más intensas. La pena, una vez institucionalizada, busca al culpable y no al verdugo o el origen, la causa profunda, por el que la trama se desencadenó.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), un iluminado de la época

J. W. Goethe ha dejado un preciado legado: el tratamiento de su teoría de los colores, múltiples textos dramáticos, poesía, novelas, que en su conjunto nos hablan de un adelantado de la sociedad, con una formación facilitada por su condición económico-social, que le permitió viajar por diversas partes de Europa. El material de sus viajes impregna su mente y luego pasa por su pluma, investigando diferentes aspectos del hombre.

Nace en Francfort, hijo de padre universitario con el título de Doctor en Leyes y de Elizabeth Textor, hija de una de las familias más destacadas de la ciudad.

Johann tuvo una hermana llamada Cornelia, a quien quiso y admiró mucho.

Tuvo la oportunidad de tener a sus maestros en casa, lo que le permitió incorporar el juego a la enseñanza. Aprender fue y siguió siendo para él la aventura de jugar.

A los quince años se enamoró de una camarera o bordadora de nombre Gretchen (que luego integrará en la composición de su *Fausto*). Un año después viaja a Leipzig, ciudad llamada en ese entonces "la pequeña París" y que se caracteriza por la apertura de su sociedad, en fuerte contraste con el Francfort semifeudal y que, seguramente, impactó al joven Wolfgang, entre 1765 y 1768, lapso en el que llega también a Leipzig, Gottold Ephraim Lessing, veinte años mayor que Goethe.

Goethe intentó introducirse en el ambiente cultural de Leipzig superando sus límites personales. Conoce a una Annette, sobre la que

escribe una carta a su amigo Behrisch, el 10 de noviembre de 1767 y que le inspira la idea de la novela *Los sufrimientos del joven Werther*. [19] Le expresa a su amigo que quiere quedarse con la muchacha pero que debe partir; cinco años más tarde le sucederá lo mismo con otra mujer, *Lotte*, diminutivo de Charlotte.

Goethe se enferma y regresa a Francfort, se acerca con fascinación a la magia, la mística y la alquimia. Lee a Paracelso y escribe, por entonces, *Poesía y Verdad*.[20]

Compone poemas y la novela *Las afinidades electivas*.[21] Lee a Shakespeare. A la edad de veintitrés años, conoce a Charlotte Buff, con quien guarda las distancias, ya que es la prometida de Kestner, joven con quien Goethe mantendrá una sincera amistad. La relación con ella llega hasta el beso, suceso que la muchacha cuenta a su novio Kestner.

Poco tiempo después Charlotte se casa con Kestner, con quien tendrá doce hijos. Con Goethe sólo mantendrá un vínculo por medio de cartas, en una de ellas Charlotte (*Lott*) comentará con el joven Goethe, el suicidio de un conocido en común llamado Jerusalén, a causa de un amor infeliz, que ha herido su orgullo.

Esto motiva a Goethe a escribir Los sufrimientos del joven Werther y Kestner, el esposo de Lott, comenta su molestia al verse identificado con el personaje llamado Alberto en la obra de Goethe.

Así pues, Goethe también enlaza de manera directa los sucesos de su vida con su propia obra.

En *Werther*, una novela epistolar, su trama nos permite recorrer un mar de emociones sobre el que navega el joven protagonista, quien sufre por el amor no correspondido de Carlota comprometida con Alberto, joven y bondadoso galán.

Nuestro protagonista busca el amor de Carlota de manera tenaz, la visita de manera periódica, aunque Alberto esté con ella.

La joven parece disfrutar de este juego de poder del que, de antemano, se sabe ganadora y sabiéndose querida por Werther, lo mortifica

[19] Goethe, J. W. *Obras Completas*, tomo I, pp.1800 – 1873.

[20] Goethe, J. W. *Obras Completas,* tomo III, pp.1506 – 1618.

[21] *Op. cit.*, p. 1198 - 1341

con sus conductas amorosas. Finalmente, Werther decide quitarse la vida con las pistolas de Alberto, las mismas que Carlota le había entregado a un vasallo de Werther.

La decisión fatal de Werther, el sinuoso camino por el que transita en la obra, los permanentes obstáculos cada vez más difíciles de sortear hacen de *Werther* el héroe romántico por excelencia. La responsabilidad que implica la fatal determinación, es valorada casi desde el principio de la novela por el protagonista, quien discurre sobre el valor necesario para afrontar una decisión como ésta.

Las opciones se bifurcan polarizándose entre la posibilidad de la vida y de la muerte; del héroe o del cobarde.

Werther pudo elegir por una vida de desamor y sin sentido; decidió optar por la única salida que se le presentaba, el suicidio, con la esperanza de encontrarse con Carlota en un más allá donde el bien reina por siempre.

Los sufrimientos del joven Werther. Novela epistolar con intervención del editor como personaje

(...) el hombre es hombre y la poca inteligencia que pueda tener, representa muy poco, por no decir nada, cuando ruge la pasión y nos sofocan los límites de lo humano.
Werther, carta del 12 de agosto de 1771.

El personaje central del relato, el hombre moderno, hace de la novela un género romántico por excelencia, ha sabido ganar terreno a los héroes de la literatura clásica, al igual que a los dioses su lugar protagónico.

La novela epistolar *Werther*, de Johann W. Goethe, evidencia una estrecha relación, incluso documentada, con la vida del autor; existió en la vida de Goethe un amor que lejos de llevarlo al suicidio, lo hizo sublimar sus sentimientos. Toma situaciones de su vida real y fusiona estos sucesos con personas cercanas para componer esta obra, donde

nos introduce en las laberínticas emociones que desbordan al personaje Werther, quien obsesionado por una pasión imposible, termina en la desesperación, la locura y el suicidio, el máximo sacrificio al que es capaz de llegar un hombre en búsqueda del amor.

Es el *Weltschmerz*, o dolor universal, lo que siente Werther, el protagonista de la novela de Goethe. Sin embargo, ese dolor que surge dentro de él ante la imposibilidad de ser correspondido al amar a Carlota es como la punta de un iceberg que se expresa como pasión infinita. El dolor que vemos es sólo una pequeña parte del que siente por la humanidad y que manifiesta a lo largo de toda la obra, en particular en el Libro I, el desencanto hacia la humanidad, hastío, pesimismo, nostalgia, angustia e irritabilidad en aumento, hasta el desenlace final de la obra.

De manera abrupta, el editor de la obra irrumpe en el relato, justificando su intervención al jugar con la ruptura del tiempo lineal, recordando que Werther ya ha fallecido y presentando detalles que él ha podido observar con respecto a algunas anotaciones sueltas, que de manera muy ingeniosa articula para componer un relato auténtico y veraz.

Con base en su libertad, el personaje elije e incluso, muchas veces, disfruta del dolor como sacrificio. El dolor físico (como es el caso de Werther corriendo entre las zarzas desgarrando sus carnes) mitiga el dolor del corazón (al no poder poseer a Lotte, aun sabiendo de antemano, que está comprometida con Antonio). Ese desgarrador dolor sólo puede desaparecer con la muerte, con el acto heroico del suicidio.

Carlota es un símil de la Margarita de *Fausto*, su abnegación y pureza lo son todo, casi un ejemplo viviente de la Virgen María. Sin embargo, Carlota realiza un doble juego entre su prometido Antonio y Werther, desarrollándose así entre ellos una relación triangular. Al principio, todos se aman, pero conforme pasa el tiempo, ese sentimiento inicial se transforma en extravío, frustración, odio y venganza.

La simple lógica parece indicar que Werther debe deshacerse de Antonio (e incluso lo reta a duelo); o que Werther, al borde de la locura, y al no poder alcanzar al objeto de su deseo, mate a Carlota. Sin embargo, la genialidad de Goethe compone otro cuadro, a través de su suicidio, Werther no sólo se responsabiliza de sus propios sentimientos y estados de ánimo, sino que desmitifica el concepto del destino como

"voluntad de Dios". Es el propio protagonista de la novela el que "decide" acabar con su propia vida y, por lo tanto, con las limitaciones humanas. Se puede decir que Werther es el "hombre tipo" del siglo XVIII, para el que el dolor puede incluso ser una especie de juego estético, un cierto disfrute que va desde la hiel a la miel.

Conclusión

Existen entre el *Werther* de Goethe y *El hombre de la arena* de Hoffmann algunas curiosas e interesantes coincidencias con relación al contenido y a la forma.

En *Werther*, al igual que en *El hombre de la arena*, los protagonistas centrales se suicidan. Existen diferentes motivos y circunstancias entre la muerte de uno y otro, pero el amor imposible y pasional atraviesa a los personajes en los dos relatos.

Otro punto de encuentro entre ambas obras tiene que ver con que sus protagonistas se desquician. Son personas con pasiones exacerbadas que, más allá de los límites de la cordura, sufren irreversiblemente, hasta el suicidio.

Además hay documentos que evidencian que muchas personas y situaciones están tomadas directamente de la vida de los autores: el tío "Desgracias" de Hoffmann como modelo de Coppelius y Spalanzani; Carlota Buff, de quien extrae Goethe el personaje de Carlota en *Werther*; Kestner (esposo de Carlota Buff), de quien Goethe toma al personaje Alberto; un suicida llamado Jerusalén, de quien se extrae, no sólo el fondo del personaje Werther.

El amor en las dos obras pertenece al orden del flechazo, del amor a primera vista y la búsqueda obsesiva del alma gemela, especie de doble que más allá del amor platónico raya en lo siniestro. El sufrimiento de los personajes, su búsqueda, travesía o peripecia a la vez que los afirma, los lleva a la muerte.

El *pathos* triunfa sobre la razón de los personajes, Nataniel (en *El hombre de la arena* de Hoffmann) y Werther (en Goethe) terminan

destrozados y, en ambas obras, apenas los personajes femeninos parecen sustraerse del sinsentido y la muerte.

Ambas obras se desarrollan como un relato epistolar, dejando al lector la libertad de recrear los sucesos acontecidos entre una y otra carta. Además al interior de estos relatos, se incluyen otros relatos, a manera de muñecas rusas. Tal es el caso de *El hombre de la arena*, que parte de un cuento narrado en la niñez y que permite el desarrollo de la narrativa retornando de manera recurrente a este cuento de infancia que se va enrareciendo a medida que transcurre el tiempo del relato en una estructura de ciclos abiertos. Lo mismo sucede de una manera mucho más compleja con la novela *Werther*, de Goethe, donde el autor integra diferentes elementos que reflejan de modo anticipado el futuro inminente donde el amor y la lealtad se transforman en violencia y crimen, a modo de situaciones que como espejos, reflejan de manera fragmentaria la fatalidad que desencadena su *pathos*. Es una violencia que subyace al placer. George Bataille en su libro *El Erotismo*, describe la relación entre esa "(…) posible continuidad vislumbrada en el ser amado" [22] y la pasión que provocada, puede llevar a la muerte.

La naturaleza, en ambos autores, condiciona el estado de ánimo de los personajes y juega un papel fundamental, el alma sufre el impacto de una bella puesta de sol en el añorado campo o el de una noche estrellada. La oscuridad puede dejar ver un cálido manto de estrellas pero, también, un temible monstruo que acecha el momento de muerte de la vigilia para introducirse en las almas a manera de atroces pesadillas.

[22] Bataille, G., *El erotismo*, p. 25.

La interpretación del mito en Johann Gottfried Herder (1744-1803)

por Lluís Duch

Es discutible si el pensamiento y la obra de Herder han de incluirse de lleno en el Romanticismo, pero no cabe duda de que influyeron poderosamente en muchos románticos europeos, especialmente alemanes. Uno de los méritos de este autor consiste en el hecho de haber colocado la historia en el centro de su quehacer intelectual. Fue, sin duda alguna, "el descubridor del sentido histórico" (Gadamer) en los tiempos modernos. Después de haber afirmado su profunda influencia en el Romanticismo, Hannah Arendt señala que «la obra de Herder arremete contra la omnipotencia de la razón y contra su pobre utilitarismo. Arremete, además, contra el hombre que "detesta lo maravilloso y lo oculto". Arremete, finalmente, contra una historiografía que, siguiendo a Voltaire y a Hume, olvida la realidad en beneficio de las traídas y llevadas potencialidades humanas. Curiosamente, fueron poetas y críticos literarios los que en primer lugar acometieron la crítica de la razón ilustrada. Descubrieron, Herder de manera muy incisiva, que la imaginación humana poseía un órgano de carácter sintético, que era imposible de desmenuzar en pequeños elementos. Según la opinión de Herder, los efectos de este órgano podían detectarse fácilmente en las construcciones y en los actos lingüísticos, en la poesía y en el arte. "Nuestra razón se forma exclusivamente mediante ficciones", escribe nuestro autor.

Calificado por sus contemporáneos de "espíritu titánico" (*titanischer Geist*), en su juventud, bajo la influencia de Kant, de quien fue discípulo en la Universidad de Königsberg, se adhirió con entusiasmo a los principios de la Ilustración triunfante. Más adelante, sin embargo, calificaría la *Crítica de la razón pura* de "palabrería vacía" y expresión de problemas insolubles y estériles. Kant, por su parte, calificaba a Herder

de "gran artista de fantasmagorías" y Goethe afirmaba de él que "su existencia era una continua ebullición" y también, a causa de su toma de partido por la Revolución francesa, de "jacobino de pura cepa". Sin embargo, fue sobre todo el pensamiento de Johann Georg Hamann (1730-1788) —seguramente, en el siglo XVIII, el contrincante más potente de la filosofía kantiana— el que tuvo una mayor influencia en la producción literaria y teológica de Herder, ya que contribuyó a alejarlo del criticismo kantiano y de los principios, a menudo harto dogmáticos, de la Ilustración. Hamann despertó en nuestro autor una pasión incontenible que se mantendría intacta a lo largo de su vida por las lenguas orientales, de manera muy especial por el hebreo, y por las narraciones populares de distintos pueblos no occidentales. Hamann proporcionó a Herder su lema programático: la poesía como lengua materna del género humano.

Herder, junto al pensamiento pionero de Giambattista Vico (1668-1744), con su valoración positiva de mitos, leyendas y sagas, representó un reto de singular importancia dirigido a la Ilustración, en general, y, más particularmente, a sus despectivas y negativas interpretaciones de los universos míticos y populares. No cabe la menor duda de que Herder es uno de los predecesores más significativos de las antropologías modernas de corte simbólico, humanista y hermenéutico. Sin cesar y con variadísimas modulaciones y formulaciones pone de manifiesto que, a causa de su deficiencia natural, el hombre es un creador nato de cultura: para él no hay posibilidad extracultural.

Herder reaccionó vigorosamente a las propuestas interpretativas de sus contemporáneos ilustrados (sobre todo contra Chr. A. Klotz y K. W. Ramler), que sólo veían en la mitología un acerbo de supersticiones y errores ya completamente superados en los nuevos tiempos de la mayoría de edad del hombre y que, como máximo, pretendían instituir la religión de la sola razón con el concurso exclusivo de conceptos apropiados. En el mejor de los casos, consideraban que las imágenes míticas no eran sino reliquias insignificantes de una minoría de edad del hombre, que había sido definitivamente desterrada por mediación de la aplicación de la razón a todos los ámbitos y facetas de la existencia humana. Él, por el contrario, consideraba que la mitología era una

inagotable «fuente mágica» (*Zauberquelle*), que permitía la constitución de ficciones e imágenes poéticas que eran imprescindibles para una supervivencia saludable del ser humano. Claramente pone de manifiesto algo que era bastante frecuente en el siglo XVIII: la aproximación al mito sólo era posible *poéticamente* a partir de los grandes textos de la antigüedad clásica con la finalidad de comprobar si cumplían con los requisitos mínimos impuestos por la Ilustración.

En 1767, Herder publicó un texto titulado *Del nuevo uso de la mitología* (*Vom neuern Gebrauch der Mythologie*) donde ofrecía una visión del mito que, de alguna manera, intentaba mantener intactos los postulados de la Ilustración. En efecto, las narraciones míticas le resultan interesantes no por sí mismas, sino porque de ellas la *poesía* extrae sus imágenes vivas. Ha de tenerse en cuenta que, en estos años, Herder comparte plenamente la comprensión que de la *alegoría* tenían sus contemporáneos ilustrados, la cual, según su opinión, permitía traducir en imágenes los términos abstractos. La poesía, afirma en el escrito que nos ocupa, "dibuja los conceptos abstractos de manera sensible" y, también, en otro lugar: "la poesía tiene la misión de esconder las verdades abstractas en imágenes". Cabe señalar que la interpretación de los universos míticos que ofrece nuestro autor en este ensayo primerizo se halla aún muy lejos de la emancipación del lenguaje poético que más adelante ofrecerá el Romanticismo. Sin embargo, ya en esta obra, Herder, a pesar de su relativa cercanía al pensamiento ilustrado, se opone al pensamiento de quienes veían en los mitos solo «cáscaras vacías» (*leere Schälle*). Él, por el contrario, está seguro de encontrar en ellos —en la función que asigna a la nueva mitología— elementos de capital importancia para una necesaria renovación de las fuerzas creadoras del momento presente. Por eso contrapone la vida, "lo vivo", lo concreto, a la razón abstracta. En su imprescindible estudio sobre el mito, Hans Blumenberg afirma:

> Herder se alinea con la tradición alegórica y hace del propio mito un material proveniente del fuego robado por Prometeo y entregado a los hombres, de manera que todo aquel que trabaje con esa sustancia de tan alto origen va tras algo que es *vinculante para toda la humanidad*.

Otro aspecto importante que se desprende de ese primer ensayo sobre la nueva mitología es el siguiente. En la tónica general de aquel momento histórico, los ilustrados que se habían ocupado del mito, especialmente Christian A. Klotz en el caso de Herder, comprendían la razón como un cuerpo cerrado y compacto de leyes, que eran universales e intangibles porque eran intemporales y, por eso mismo, imperativas e insoslayables para todas las épocas de la humanidad. Nuestro autor, adelantándose considerablemente a las distintas corrientes románticas que aparecerán algunas décadas más tarde, mantiene la opinión según la cual, de manera inevitable, la razón humana es *histórica*. Por eso, afirma que los mitos germánicos así como los del universo greco-romano poseyeron en su momento histórico un "valor religioso" (*Religionswerth*), que ahora mismo, en un momento histórico muy diferente de aquel, ya no poseen. No es porque ahora la religión se haya convertido en racional, argumenta Herder, sino porque la estructura histórica de la imagen del mundo actual se ha modificado profundamente y, en nuestra imagen del mundo, el politeísmo ya no ejerce ninguna función que sea relevante para la plasmación de la existencia humana. Introduciendo el término «verdad histórica» en el discurso, Herder logra que se produzca un giro muy importante no sólo en la interpretación del mito, sino en el conjunto de la existencia humana. Si todas las distintas formulaciones de la verdad tienen una determinada historia, entonces es en el vivir cotidiano donde se puede manifestar no *a priori*, sino *a posteriori*, en cada situación concreta, la veracidad de lo vivido. Porque, en efecto, lo humano es continuamente un experimento, un proceso histórico abierto, que inevitablemente tiene el mundo como escenario y telón de fondo. Es harto evidente que Herder puede ser considerado como uno de los precursores más incisivos del pensamiento de carácter utópico como, por ejemplo el de Ernst Bloch, el cual concebía el mundo como "el laboratorio de la posible salud/salvación del ser humano".

Hamann había escrito que "el libro de la naturaleza y el libro de la historia no son sino cifras, signos ocultos, que tienen necesidad de aquella clave que explica la Sagrada Escritura y la intención de su inspiración". Durante un largo trecho de su existencia, Herder siguió muy de cerca las intuiciones hamannianas: en su extensa y asistemática obra

se devela, con la ayuda imprescindible de la «lengua materna» (*Muttersprache*), un interés siempre renovado por la *lectura sapiencial* de los libros abiertos que son la naturaleza y las variadísimas *historias*, religiosas y profanas, de la humanidad. El interés de Herder no se dirige a la Historia, sino a las historias porque, como mucho más adelante afirmará Wilhelm Schapp con innegables resonancias herderianas, lo queramos o no, "los humanos nos encontramos siempre enredados en historias".

En la minuciosa descripción del viaje marítimo de Riga a Nantes (*Diario de mi viaje del año 1769*), que emprendió Herder en 1769, se propone narrar de una manera que ya es claramente romántica cómo él personalmente alcanzó la visión mitológica de las cosas y cómo ellas se muestran en toda su profundidad al hombre actual cuando éste no se halla mediatizado o secuestrado por el manto aislante que le impone, a menudo sin apercibirse de ello, la civilización y sus exigencias a partir de "intereses creados" de naturaleza harto sospechosa. Este escrito influirá decisivamente en toda la obra posterior de nuestro autor y, al mismo tiempo, constituye el punto de partida de su nueva visión del mundo. "¡Con qué recogimiento pueden escucharse y contarse relatos en el barco! ¡Qué disposición para la fantasía de los mismos marineros! […] Nosotros nos reímos de la mitología griega, pero es posible que cada uno se cree la suya. La gente la proyecta en mil cosas […] En el mar no hay que leer idilios bucólicos y geórgicas, sino novelas, historias de aventuras, robinsonadas, odiseas, envidas. Así se vuela con las alas del viento y se navega con los héroes aventureros del mar, en vez de que el movimiento del espíritu y el del cuerpo sigan direcciones opuestas". Durante el resto de su vida, Herder se nutrió de las ideas, las sensaciones y las imágenes que habían irrumpido en su mente, casi como una revelación, en medio del mar en movimiento después de haberse fugado de las estrecheces clericales de la catedral de Riga en donde prestaba sus servicios como pastor luterano.

En su travesía marítima, a partir de un personalismo radical y abierto, experimentó *extáticamente* en su propio cuerpo el principio creador de la vida, de la contemplación de la naturaleza y de la historia vivida, que están capacitadas para dinamizar todo lo que piensa, siente y hace el ser humano a lo largo de su trayecto biográfico desde

el nacimiento hasta la muerte. Solo el mito y la poesía son aptos para captar y saborear las profundidades más recónditas de la existencia. De esta manera se opone a la presunta objetividad de los ilustrados porque está convencido de que la razón es insuficiente para hacerse cargo del dinamismo vital de la naturaleza. En efecto, desde su punto de vista, la razón, tal como la entendían los ilustrados, era un mecanismo *apático* e *insensible*, totalmente incapaz de experimentar la *vivacidad* del cosmos, la cual resucita siempre de nuevo, poética y míticamente, mediante creaciones sorprendentes y hasta entonces inéditas.

Es innegable la aportación positiva de Herder al moderno estudio e interpretación de las narrativas míticas, aunque, como apunta Blumenberg, "se le escapó cuánto trabajo quedaba por hacer con el mito en general". Sin embargo no debería olvidarse, como apunta Heinz Gockel, que la exégesis de los documentos más antiguos de la humanidad que practica Herder se refiere a una utopía que comprende la creación como un tú capaz de diálogo y no como un sujeto rígido (*verdinglicht*) que se debe dominar y conceptualizar dentro de unos "esquemas racionales" previamente establecidos. Aquí se encuentra la actualidad del pensamiento herderiano. No han sido, como querían Hume y, ya en nuestros días, Blumenberg, la esperanza o el terror de los factores que han conducido al hombre a la conciencia mítica, sino la admiración del hombre frente a una realidad que le ha sido confiada, pero que permanece inexplicable para siempre.

Los Nibelungos: un fenómeno mítico-religioso nacionalista

por Mónica Steenbock

El Canto de los Nibelungos, presente en tradiciones orales nórdicas desde tiempos inmemoriales, se fija de manera escrita en una serie de manuscritos que datan de los siglos XI a XIII d. C. Sin embargo, tanto los nombres como las historias recogidos en el Canto aparecen también en otras fuentes como, por ejemplo, en la *Edda Mayor* y la *Völsunga*, un manuscrito fechado hacia 1400.[1]

El nombre *Nibelungo* (habitante de la niebla) tiene un vínculo con lo mítico-religioso y, por lo tanto, no puede interpretarse como un fenómeno puramente literario. Nombres como *Nibelungo* no son productos del azar, sino que surgen como consecuencia de un sobrecogimiento primigenio intolerable para el ser humano que le permite aquilatar un sistema de símbolos y una cosmogonía capaz de darle sentido a la existencia misma. "Toda confianza en el mundo comienza con aquellos nombres de los que podemos relatar historias."[2]

Un rasgo de la narración mítico-religiosa es que se sustenta en un orden cósmico que permite establecer un vínculo sagrado entre la esfera de lo divino y lo humano, "así es en el cielo, así es en la tierra".[3] De no ser así, el mito sería falso, es decir, desvinculado de la "Verdad". A través del mito, los seres humanos se ligan a sus orígenes y encuentran su lugar en el universo. En la memoria colectiva no existe una diferencia entre el mito y la forma en que una colectividad lo asume. Los cambios en la apreciación de los mitos se suscitan por lo general a consecuencia

[1] Cfr. *Edda Mayor*.

[2] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, p. 41.

[3] Ver, Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*.

del choque de dos o más cosmovisiones con diferentes valores, y que se cuestionan entre sí. En este proceso, podemos observar cómo la cosmovisión más débil trata de adaptarse a las nuevas circunstancias, con el fin de hacer perdurar su tradición.

Este es el caso del Canto de los Nibelungos, en el momento en que las tribus germánicas fueron convertidas al cristianismo. Los documentos medievales, encontrados en Hohenems, en 1755, son testimonio del esfuerzo por adaptar la antigua visión "pagana" del mundo al modelo cristiano y los valores del amor cortés del siglo XII.

A pesar de que las visiones del mundo obedecen a sistemas de valores irreconciliables, el proyecto emprendido por el autor, o los autores del Canto, para empatar propuestas morales tan disímiles resulta muy interesante. Por un lado, las personas que estaban familiarizadas con los antiguos relatos no podían aceptar cambios demasiado bruscos, muchos elementos del mito antiguo tenían que ser respetados. Por otro, el cristianismo y el amor cortés exigían que las normas fundamentales de su visión también fuesen respetadas. Bernhard Martin señala la condición sincrética de los textos como la culpable de que el Canto haya caído en el olvido al finalizar la Edad Media. [4]

Otra imagen del mundo que se trató de adaptar al Canto fue la visión secular del cosmos propuesta por la Ilustración, pues el Canto juega un papel legitimador importante para las propuestas nacionalistas

[4] *Im christlichen Mittelalter konnte es nicht mehr seiner vormaligen Funktion gerecht werden, und auch die nachträglich hinzugefügten Veränderungen trugen nicht dazu bei, den Stoff dem neuen Grundmythos anzupassen. Vor dem geänderten mythischen Hintergrund musste das Nibelungenlied an Bedeutung verlieren und schliesslich in Vergessenheit geraten, bis ein ereneuerter Mythenwechsel, die Geburt des Nationalismus, bessere Vorraussetzungen für eine neue Aktualisierung- oder besser: eine erneuerte Mythisierung- schuf.* (Durante el Medioevo cristiano no pudo ya desempeñar su función anterior y los cambios hechos a posteriori no contribuyeron a adaptar el material al nuevo mito fundador. De cara a un fondo mítico alterado el *Canto de los Nibelungos* tuvo que perder su importancia y tuvo que caer finalmente en el olvido, hasta que un nuevo cambio mitológico como el nacimiento del nacionalismo creara mejores condiciones para una actualización- o mejor dicho- un nuevo proceso mitificador). Martin, *Nibelungenmethamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*..., p. 36.

que incursionan dentro del ámbito mítico y sus valores metafísicos y ontológicos. Thomas Nipperdey argumenta al respecto que el nacionalismo es una propuesta religiosa porque se sustenta en la fe.[5] La ideología nacionalista privilegia de manera evidente las historias que explican el "Origen" a través de las cuales el Estado puede legitimarse.

Mito e identidad alemana

Las propuestas nacionalistas comulgan con algunas visiones míticas. En el caso de Alemania, podemos mencionar la leyenda de Germán el Cheruso, libertador de Germania y la leyenda de Federico Barbarossa, quien está dormido dentro de una montaña, mientras su barba crece cada día, y que sólo despertará en el momento en que Alemania alcance una nueva gloria. Es en este sentido que, sin duda, el *Canto de los Nibelungos* con Siegfried que vence al dragón que cuidaba el tesoro, constituye lo que podemos entender como el fundamento mítico para explicar y afirmar la dinámica del poder del Estado-Nación alemán, pues, como señala Kurt Hübner al definir la imagen del mundo propuesta por las tendencias nacionalistas como un orden cósmico sustentado por su leyenda, esa historia no consiste en hechos documentados que pertenecen al pasado, sino de acontecimientos que por su importancia política son trascendentales y pueden funcionar como modelo mítico. Estos modelos son "un numinoso sustancial traducible y actual que se repite en diferentes variantes y que se continúa en una nueva efectividad histórica."[6]

[5] Thomas Nipperdey, en Martín, *op cit*. p. 37. *Wenn Nation zum Gegenstand des politischen Glaubens wurde, gewann sie numinöse Züge, säkularisierte Brüderlichkeit, sakralisierte Profangemeinschaft: heilig wie brüderlich, würdig des Opfers des Lebens… das steht dafür.* (En el momento en que la nación se convirtió en un objeto de fe política adquirió características numinosas, la hermandad secular se igualó a colectividad profana sagrada: toma el lugar de santa y fraterna, digna del sacrificio de la vida.)

[6] *Geschichtlich Ereignisse werden im Sinne von Archetypen als substantiell gegenwärtiges, übersetzliches Numimosum verstanden,die sich in Varianten immer wiederholen und in neuer geschichtlicher Wirksamkeit fortleben.* Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*. En

En el caso particular de Alemania las posibilidades de retomar ejemplos míticos sustentados en la historia no son muchas. Klaus von See[7] considera las posibilidades que tiene Alemania para rescatar sucesos históricos trascendentales que sirvan de apoyo a un mito nacionalista. Llega a la conclusión de que Alemania no tiene muchas opciones. No hay una Juana de Arco o un Guillermo Tell. Germán el Cheruso sólo aparece en textos escritos en latín y no conocemos ninguna anécdota heroica acerca de él. En consecuencia, la propuesta se ve obligada a remontarse a tiempos históricos remotos (medio milenio) y es prácticamente imposible de verificar. De esa época son primordialmente los textos que se encontraron en Hohenems, en 1755.

La necesidad de fundamentar lo heroico en una veracidad histórica obligó a rescatar el Canto para adaptarlo a las nuevas exigencias socio-políticas. Sin embargo, los textos que componen el Canto no sólo fungen como documentos históricos sino, particularmente, como obras literarias. Historia y literatura se conjugan para instaurar un mito que a lo largo de doscientos años apoyó la identidad alemana.

Para entender de qué manera el nacionalismo alemán se apropió del texto medieval y lo habilitó como elemento legitimador de una nueva religiosidad, es preciso incursionar en el pensamiento vigente en la Alemania del siglo XVIII.

A diferencia del pensamiento ilustrado francés que privilegia la observación y el discurso racional, la visión ilustrada alemana le confiere especial valor a la vivencia (*Erlebnis*) e incluye dentro de la racionalidad al sentimiento y a la fantasía. La noción de tiempo deja de ser un fenómeno medible, se convierte en una categoría interior, mística, cuyo potencial poético instaura la posibilidad de recuperar la condición de "lo primigenio".

Friedrich Schlegel interpreta el texto de los Nibelungos como una obra que pertenece a un tiempo originario poético que implica un lenguaje puro, un lenguaje antes de la "caída" (*poetische Vorzeit*), relacio-

Martin. *op. cit*. p. 38-39.

[7] Von See, *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?*, en Heinzle y Waldschmidt, *Die Nibelungen*, p. 43-59.

nado con lo sagrado.[8] En la propuesta de Schlegel, los Nibelungos son la posibilidad de acceder al "Origen" y el lenguaje es una posibilidad de duración que es capaz de tender puentes entre todos los tiempos. A través del lenguaje perdura lo que llamamos las esencias de las cosas. Sin embargo, a diferencia de las propuestas griegas, en especial la de Platón, las esencias aquí no pertenecen al mundo de las ideas puras porque para validarse como "Verdad" tienen que ser vividas o vivenciadas, pues, sólo en contacto con la memoria y con la imaginación, las ideas pueden trascender el tiempo.

La necesidad de vivenciar las ideas (los pre-románticos y los románticos alemanes emplean la palabra *erleben*) obliga a que éstas se inserten en el tiempo y se hagan presentes. Pero, desafortunadamente, el presente no tiene duración por lo que la esencia se convierte en una paradoja: la duración sólo se manifiesta en la inmanencia de una evidente ruptura que deberá de ser superada por la fantasía. En consecuencia, el tiempo para los pre-románticos y románticos alemanes, no puede ser más que una continuidad tocada por la ausencia. De aquí la importancia de que los Nibelungos hayan permanecido en el olvido por algún tiempo,[9] pues esto los convirtió en un fenómeno de ausencia parcial que permitió a la imaginación sustentar la fe en un nuevo tipo de coherencia temporal.

Empujados por una obsesión de síntesis, los románticos alemanes llegaron a la única conclusión posible: memoria y olvido, continuidad y ruptura, sólo se hermanan a través de la vida misma, entendida ésta como una "vivencia" que supera cualquier orden lógico.

La vivencia (*Erlebnis*), en este caso, puede definirse como la conciencia de saberse uno mismo y a la vez siempre otro, dentro de la dinámica de un "yo" cuyo nombre designa lo efímero. Esta indivi-

[8] Martin, *op. cit*. p. 8.

[9] El texto medieval del Canto se fecha hacia 1300 d. C. El último registro escrito conocido hoy en día data de 1551-1557. Se trata del *Ambraser Heldenbuch* del Kaiser Maximilian y es una referencia muy escueta. Podemos decir que el Canto cayó en un olvido que duró 250 años, ya que la tradición oral no tiene tampoco un referente demostrable que abarque este lapso de tiempo. Ursula Schulze, *Das Nibelungenlied*, p. 278.

dualidad del "yo" conlleva la conciencia de la muerte entendida como una vivencia límite. La muerte es la unión de los contrarios, el lugar en donde se tocan el Ser y el No-Ser, es el lugar en donde nosotros somos tocados por la ausencia (como el texto de los Nibelungos). Esta ausencia se entiende por los románticos como un abismo ontológico que permite un re-encuentro o, para expresarlo de manera más radical, un re-nacimiento. Este re-encuentro o re-nacimiento implica un riesgo, pero es también la posibilidad de cerrar el círculo.

Para explicarlo mejor, tomemos un ejemplo de los clásicos de la Antigüedad: Ulises. La travesía de Ulises permite que tanto él como Penélope (quien no sale de Itaca) sean tocados por la ausencia. El regreso de Ulises conlleva el riesgo de que el Ulises que emprendió el viaje no sea el mismo Ulises que retorna. Las vivencias lo han hecho diferente y sin embargo Argos, el perro, lo reconoce como Ulises. Ulises encierra una esencia que lo hace resistente al tiempo pues gracias a ella es reconocible y, por lo tanto, participa de la inmortalidad que abraza un abismo: la ausencia.

Por lo tanto, hay dos maneras de hacerse inmortal, la que acabo de ilustrar con el ejemplo de Ulises que se basa en la noción de la esencia y del re-encuentro y que es la forma de inmortalidad que privilegian los clásicos alemanes; y la que encarnan los románticos y que consiste en entregarse al abismo. El viaje del romántico es un viaje sin retorno, es un riesgo que se toma de cara a la fantasía, al mundo de lo posible. Sólo podemos conocer el abismo de manera fragmentaria y el fragmento se convierte en la posibilidad de tocar el infinito. Representantes de esta forma de inmortalidad a través del olvido son Novalis y Federico Schlegel. También Bodmer que publica de manera fragmentaria un texto del Canto que tenía completo; cuando se le pregunta al respecto declara que jamás podría publicarlo en su totalidad por razones estéticas.[10]

La publicación de Bodmer no logró despertar gran interés entre los intelectuales de la época, su propuesta era en el fondo un intento por defender la libertad de la poesía y permitir la entrada a la imaginación.

[10] J. J. Bodmer, *Chrimhilden Rache*. En Martin, *op.cit*. p. 5.

A diferencia de Klopstock y sus cantos bardos,[11] Bodmer busca relacionar a los Nibelungos con la poesía de tradición oral y, por ende, atribuye al Canto, además del aura clásica, un valor de índole histórico. La idea de interpretar el Canto como una *Ilíada* alemana abre la posibilidad, ya durante el siglo XVIII, de ver en el Canto una especie de documento que compruebe la existencia de un tiempo germano prehistórico que avala la gloria y la grandeza de un pueblo.

Christoph Heinrich Myller,[12] alumno de Bodmer, publica en 1782 una versión completa de los manuscritos de Hohenems.[13] La dedica a Federico el Grande, quien, apasionado de la cultura francesa, no puede identificarse con el Canto. Su opinión es citada con frecuencia: "Ustedes juzgan de forma en exceso ventajosa los poemas del siglo XII, XIII y XIV. Han propiciado su impresión y piensan que son útiles para el enriquecimiento de la lengua alemana. En mi opinión éstos no valen ni una carga de pólvora y no merecen ser rescatados del polvo del olvido".[14]

Los esfuerzos de Bodmer y Myller por fundamentar el alma alemana en el Canto utilizando los Nibelungos como una posibilidad poética para acceder a una religiosidad legitimadora, no tuvieron éxito en Prusia. Fue hasta después de 1805, cuando los prusianos son venci-

[11] *Bardengesänge*, *Idem*.

[12] Martin lo escribe de esta forma, pero en el libro de Schulze está como Christoph Myller. Se trata de la misma persona, un alumno de Bodmer que publica una versión completa del Canto en 1782. No hay que confundirlo con Johannes von Müller, un intelectual que se inscribe en la tradición de Bodmer y piensa que el Canto podría convertirse en una especie de *Ilíada* alemana.

[13] El documento en el que se apoya Bodmer es un texto que posteriormente se cataloga por Karl Lachmann como el texto C. Después de 1779, aparece en la misma biblioteca de Hohenems otro manuscrito que relata el mismo Canto en otra versión. Lachmann la cataloga como texto A. Myller usa la versión A para la primera parte del Canto y la versión C para la segunda. Schulze, *op.cit*., p. 278-280.

[14] *Ihr urtheilt, viel zu vortheilhaft, von denen Gedichten aus dem 12. 13. und 14. Seculo, deren Druck Ihr befördert habet, und zur Bereicherung der Teutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach, sind solche, nicht ein Schuss Pulver werth; und verdienen nicht aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden*. Ottfried Ehrismann, p. 39. En Martin, *op. cit*. p. 6.

dos por los franceses en Jena, que el sentimiento patriótico, humillado por la derrota, permite que se retome el Canto como una posibilidad de expresión nacionalista.

A pesar de que en un principio Prusia no tomó en serio la propuesta, otros reinos como el de Hessen aplaudieron la iniciativa como un intento heroico por rescatar lo alemán. Además la obra completa de Myller conlleva la posibilidad de legitimar a la nobleza alemana como una aristocracia guerrera, sugiriendo que los personajes del Canto pudieran ser incluidos en los árboles genealógicos. Myller trató de vender el Canto de los Nibelungos a la nobleza alemana como un documento legitimador para, entre otras cosas, financiar la publicación del mismo.[15] Así, tiende un puente entre un pasado fantástico y el presente y le otorga a la poesía un valor "de facto". Más adelante, Friedrich Schlegel definirá el mito como una entidad en la que la cohesión de los elementos disgregados se debe al ingenio (*Witz*) a partir del cual se manifiesta el Absoluto. El mito es aquí un orden sustentado en la nada capaz de abrazar la ausencia. En palabras de Schlegel un orden lleno de infinito.[16] El contexto medieval del Canto queda relegado a un segundo plano, pues la fuerza legitimadora no obedece a una precisión histórica sino que deviene posibilidad de una vivencia poética.

Después de la derrota de Jena, los hermanos Schlegel emprenden una campaña para hacer conciencia de lo propio a nivel nacional y abogan a favor de una lengua alemana común unificada a través de la poesía. Dicha lengua serviría para demostrar que Alemania es un pueblo unificado y soberano que cuenta con tradiciones y costumbres propias. Friedrich Schlegel interpreta a los Nibelungos como una obra perteneciente a un "tiempo originario poético"; trata a la saga como un retazo de la poesía pura; de la poesía de antes de la Caída.[17]

[15] *Manch adliges Haus findet seine Vorfahren, findet Begläubigung seines Adels, die überzeugender ist, als ein halbverfaultes Pergament; historische Begebenheiten, die sich auf Sitte und Gebräuche beziehen...* (Ciertas casas nobles encuentran a sus ancestros, encuentran la legitimación de su nobleza en algo más convincente que en un pergamino medio podrido, una condición histórica que trata de usos y costumbres). *Ídem*.

[16] Javier Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 29 –31.

[17] Joseph Corner, *Nibelungenforschung der deutschen Romantik*. En Bernhard

El proyecto de los hermanos Schlegel es educativo (*Bildungsplan*) y tiene el propósito de desterrar de una vez por todas el amor a lo extranjero, en especial el amor a lo francés.

Para estos fines los textos medievales encontrados son inservibles, pues sólo algunos eruditos tienen la paciencia de analizar los poemas escritos en medio-alto alemán.[18] Con el propósito de hacer el Canto accesible a todo público se había ideado fraccionar el texto en varias obras de teatro.[19] En este caso, el Canto no es el que se rescata de la tradición oral, sino el derivado de una imposición académica educativa, acorde al sueño de Friedrich Schlegel de que los Nibelungos fuesen el libro de cabecera de todo estudiante alemán.

A diferencia de su hermano, Wilhelm Schlegel no lo desliga del contexto histórico y sostiene que el Canto aparece durante el tiempo de las migraciones (*Völkerwanderungen*). Para él, se trata de un documento que comprueba el carácter nacional alemán originario. Dice, "la poesía no surge de la nada. Primero tiene que suceder algo grande para que pueda haber poetas de lo grande. Poesía e Historia son reflejos de sucesos reales".[20] Sustituye el concepto de "la nada" (*das Nichts*) por "lo grande" (*das Grosse*). Lo grande aquí es la cristalización mítica del Absoluto.

El crítico Javier Arnaldo habla de la realidad mítica planteada por Wilhelm Schlegel como una realidad ilimitada en cuanto a figuración mítica (no como una realidad en la inmanencia como concebiríamos la historia). El mito se manifiesta de muchas formas y, en tanto que

---

Martin, *op. cit*. p. 8.

[18] El propio Geothe no se ocupa de leer el ejemplar enviado por Myller en 1782, hasta 20 años después, cuando el tema cobra una nueva popularidad. Schulze, *op. cit*. p. 280. Desde el punto de vista filológico, el alemán en el que están escritos las diferentes versiones medievales se califica como *mittelhochdeutsch*, que es una forma escrita de alemán usada entre los siglos x y xiv, y en el cual existen otras obras como por ejemplo las de Walter von der Vogelweide, o Hartman von Aue.

[19] En una de las premisas románticas se postula que para lo ancestral se utiliza la lírica, para lo clásico la épica y para lo actual el drama.

[20] *Erst muss etwas Grosses geschehen, ehe etwas Grosses gedichtet werden soll. Poesie und Geschichte hängen innigst zusammes…* Wilhelm Schlegel. En Martin, *op. cit*. p. 9.

es libre y es creador, se convierte en la manifestación del Absoluto. [21] Coincide con la visión de los hermanos Grimm que ven en el *Canto de los Nibelungos* la revelación del alma del pueblo a través de la poesía (*Volkspoesie*).[22] Interpretan el fenómeno como una hierofanía que se manifiesta en un colectivo abriendo una de las polémicas clásicas de los germanistas: si la poesía es la manifestación de lo popular, el escritor de los Nibelungos sólo es un cronista ya que el poeta sería el pueblo.

El *Canto de los Nibelungos* como libro de culto

El ejemplo más evidente del vínculo entre los Nibelungos y su dogmatización lo ofrece el trabajo de Friedrich Heinrich von der Hagen, un profesor universitario que impartió cátedra sobre los Nibelungos durante 47 semestres en las universidades de Berlín y de Breslau. Su mayor ambición era hacer accesible el Canto a todo público. Propuso una renovación de la "épica" que condujera al renacimiento de la lengua nacional,[23] según el modelo de Lutero. El paralelo entre la traducción de la Biblia y la de los Nibelungos permitió que esta última obra se valorara como "Sagrada Escritura" y abrió la posibilidad de convertirla en un libro de culto. Tanto Lutero como von der Hagen inscribían sus propósitos en un proyecto educativo.

A pesar de que Lutero no se veía a sí mismo como literato, su religiosidad es en el fondo una religiosidad literaria. La traducción de la Biblia al alemán, más que un cisma religioso fue un parteaguas. Wil-

[21] Arnaldo, *Estilo y Naturaleza*..., p. 31.

[22] W. Grimm. *Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen*, en Martín, *op. cit*. p. 10.

[23] El proyecto de una lengua en común para todos los alemanes es de Herder. Von der Hagen sienta las bases para una analogía con la traducción luterana de la Biblia en cuanto a que utiliza el argumento de Lutero que la lengua debe vincularse al corazón. *Kein anderes Lied mag ein väterländliches Herz so rühren und ergreifen,so ergötzen und stärken als dieses*. (Ningún otro canto puede enternecer el corazón patriótico, ninguno puede conmover y deleitarlo como éste). F. H. von der Hagen, *Das Nibelungenlied*. En Martín, *op. cit*., p. 13.

helm Scherer, uno de los bastiones de la historia de la literatura moderna, se refiere a su traducción como el evento literario más grande del siglo XVI.[24] Lutero trató de ser fiel al original (*Urtext*) y por lo tanto se basó en versiones griegas y latinas, dejando a un lado los intentos de traducción medievales.[25] La Biblia, traducida al alemán, creó el "alemán luterano" (*Lutherdeutsch*), una propuesta lingüística unificadora que se basaba en el lenguaje oficial del reino de Sajonia, pero revitalizado a partir de la fuerza expresiva popular. El tono de la obra recuerda el estilo vehemente de San Pablo. La intención de ambos es clara: tratar de tocar a las personas en sus sentimientos y afectos. En ambos, el lenguaje está permeado por la pasión. Lutero explica que lo que lo mueve a escribir es una especie de "furia sagrada".[26]

Sin embargo, el estilo de Lutero no sólo es una propuesta pasional, sino que escribe desde la perspectiva del corazón, una síntesis entre el sentimiento, la razón y el entendimiento. Las paradojas están exageradas, pues la relación que plantea con Dios es una relación personal apoyada en un estado de exaltación individual que embona perfectamente con la propuesta de los románticos. Lutero defiende que las traducciones no deben ser literales, sino que es perfectamente válido que se basen en la fuerza del corazón.[27] Más que interesarse por una traducción fidedigna, Lutero aspiraba a germanizar la Biblia. Herder observa cómo en los pasajes bíblicos Lutero encuentra siempre la pala-

[24] W. Grabert y A. Mulot. *Geschichte der deutschen Literatur*, Bayrischer Schlbuch, München, 1973, p. 89 *(...) das grösste literarische Ereignis des 16. Jahrhunderts (...)*

[25] Antes de la traducción de la *Biblia* de Lutero existen 17 traducciones previas, en parte fragmentarias, que toman como modelo la *Biblia Vulgata*. *Ibid*., p. 90.

[26] *Er könne nie besser beten, predigen, schreiben, als wenn er erzürnt sei. Der Zorn erfrische ihm sein ganzes Blut, schärfe seinen Verstand, rege ihn an*. (No puede rezar, predicar o escribir mejor que cuando está enojado. El enojo le refresca toda su sangre, le agudiza la razón y lo inspira). Birgit Stolt. "Neue Aspekte der sprachwissenschaftlichen Luther- Forschung". En H. L. Arnold. *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur.Martin Luther*, p. 6 a 16.

[27] (…) *Man muss nicht die buchstaben inn lateinischen sprachen fragen, wie man soll deutsch reden ...Aus dem überfluss des herzen redet der mund* (…). (No debe uno de preguntarle a las letras latinas de cómo hablar el alemán... la boca habla desde el desbordamiento del corazón). Grabert y Mulot, *Geschichte der deutschen Literatur*, p. 91.

bra y el ritmo adecuados para despertar la devoción. La Biblia luterana más que una traducción es un documento poético[28] y por ende consuma sin el menor esfuerzo la síntesis entre la Verdad Revelada y la posibilidad creadora de la poesía.

Se puede reconocer que tanto von der Hagen como Lutero tenían la misma actitud respecto del lenguaje. Querían liberar a la lengua de sus influencias extranjeras, purificarla y presentarla no sólo como una posibilidad poética, sino como fundamento de una ética nacional. A pesar de que su versión de los Nibelungos tiene serios problemas lingüísticos, el libro de von der Hagen fue propuesto por los hermanos Schlegel como lectura obligatoria escolar.[29]

Sin embargo, *El Canto de los Nibelungos* se presta poco para establecer valores morales, se trata de un híbrido que intenta conciliar dos cosmovisiones con diferentes escalas de valores y que no logra su cometido. Cae en contradicciones irreconciliables. Por lo tanto, von der Hagen evita citar el texto cuando enumera las virtudes que tienen supuestamente los héroes. Habla de rectitud, fidelidad, de probidad y hasta de bondad; interpreta la parte cruenta del Canto como un recurso literario para enaltecer y hacer resaltar las virtudes.[30]

A partir del plan educativo propuesto por los hermanos Schlegel, el Canto pasó a formar parte de las lecturas escolares obligatorias en muchas partes de Alemania. La comparación del texto, no sólo con la *Biblia* sino con la *Iliada*, apoyó la idea de que se trataba de una épica que

[28] *Ibid*. p. 92.

[29] Schulze, *op cit*. p. 282. Los textos propuestos para el proyecto educativo de los hermanos Schlegel nunca se imprimieron. En su lugar apareció una versión en pequeño formato hecha por August Zeune como lectura para llevar al frente militar. Esta versión tiene ya el propósito directo de despertar el sentimiento patriótico e implica que Siegfrid, símbolo de Alemania, luchará contra el dragón que representa a los franceses.

[30] (...) *Tugenden, die in der Verschlingung mit den wilden Leidenschaften und düsteren Gewalten der Rache, des Zorns, des Grimmes, der Wuth und der grausen Todeslust nur noch glänzender und noch mannigfaltiger erscheinen* (…). (Virtudes que entrelazadas con pasiones salvajes y con las fuerzas oscuras de la venganza, la cólera, el enojo, la furia y la espeluznante muerte aparecen aún más brillantes y espléndidas). F. von der Hagen. En Martin, *op. cit*., p. 12.

llevaba de manera inherente las cualidades fundamentales y los valores éticos universales de la nación.

El valor político concedido a los Nibelungos llegó a ser tan fuerte que los personajes del mito se convirtieron en símbolos independientes del texto. Desvinculado del contexto literario inicial, la figura de Hagen, por ejemplo, encarnó la lealtad, pese a que en el relato engaña a Kriemhild y posteriormente asesina a Siegfried por la espalda (un acto de traición evidente y contrario a la ética). El traidor y asesino por excelencia se convierte, sin embargo, durante el siglo XIX, en el estereotipo de la fidelidad alemana.[31]

Esta condición simbólica, fuera de todo contexto original de algunos de los elementos del *Canto de los Nibelungos*, relegó la anécdota a un plano sin importancia e hizo superfluo el hecho de que el Canto versara sobre la caída de los Burgundos y la venganza de Kriemhild en el palacio de Atila, el rey de los hunos que no tenía un ápice de alemán. Sólo los defensores del antiguo régimen feudal (en su mayoría nobles) no estuvieron de acuerdo con el modelo de von der Hagen y argumentaron que nada tenían que ver los sajones con los burgundos o los bávaros con los hunos.[32]

La mirada con la que ha sido rescatado el pasado medieval es una mirada romántica. Sólo a partir de ella el descubrimiento de los textos medievales de los Nibelungos, en 1755, adquiere una importancia trascendental que se refleja como un cambio en la concepción misma del tiempo y de la historia propia del siglo XVIII. Por tal razón, el Canto no podrá desligarse de una nueva forma de religiosidad en la que el nacionalismo desempeñará un papel importante. Si entendemos que para los románticos, el valor de este texto radica en su cualidad poética y no en su veracidad histórica, se comprende que el modelo con el que se compara al Canto hasta la fecha, sea el sugerido por Johannes Bodmer: la *Iliada*. El *Canto de los Nibelungos* se manejó como una potencial Ilíada germánica haciendo caso omiso del hecho que se trata de la caída de los

[31] A este respecto, consúltese Dumézil, George. "Los tres pecados de Indra", en *El destino del guerrero*.

[32] *Ibid.*, p. 15.

burgundos y no de un antecedente germánico global. F. von der Hagen trata de hacer accesible el Canto al pueblo a través del modelo instaurado por Lutero con la traducción de la Biblia, lo que abrió la posibilidad de elevarlo a "Sagrada Escritura".

Muchos de los elementos del poema fueron descontextualizados y adquirieron una simbología propia que no siempre se correspondía con el contexto de los escritos medievales. Sin embargo, el Canto adquirió, durante el siglo XVIII y, de manera particular gracias a la estética del romanticismo de los hermanos Schlegel, una especie de dispositivo legitimador para apoyar la fundación del Estado-Nación alemán durante el siglo XIX.

Los Nibelungos después de 1945: la rebeldía de A. Kiefer

Toda identidad posible se define no sólo a partir del presente que para poder instaurarse requiere de un contexto capaz de aglutinar anacronías. Éstas últimas son la materia de la cual se configuran los mitos fundadores[33] capaces de determinar una identidad ya sea individual o colectiva. Del mismo modo, podemos entender que la información con respecto al Tercer Reich es siempre una información de segunda mano, pues no podemos ya ser partícipes de los hechos y por lo tanto estamos condenados eternamente al papel de público que asiste a una re-presentación de la historia. Nuestra condición de espectadores, sin embargo, nos habilita como testigos y nos define como seres dotados de una posibilidad única de acceder a la verdad. En este caso, el silencio instaurado por el tabú es un silencio articulador que forma parte del

[33] Bajo "mito fundador" entiendo lo que Blumenberg llama *Grundmythos* y que define Hans Jonas como *das gesuchte synthetische Prinzip für die Mannigfaltigkeit mythischer Objektivation im gnostischen Auslegungsbereich*. (El principio sintetizador buscado para la objetivación mítica plural en el campo interpretativo gnóstico). El término gnóstico se refiere a la forma en que se representa la autosignificación de una época o una condición específica. Es decir, que un mito fundador determina la imagen del mundo y del hombre y la manera en que éste se asume dentro de ella. Martin. *op. cit*. p. 30.

discurso teatral y es igual a aquello que se enuncia o que forma parte del espectáculo que define la historia.

Después de 1945, el acercamiento artístico al fenómeno de los Nibelungos es prácticamente inexistente. Las pocas referencias que tenemos muestran una actitud irreverente con respecto al mito y lo sagrado. Ulrich Schulte-Wülwer enumera algunos ejemplos y llega a la conclusión de que el *Canto de los Nibelungos* durante la posguerra no se ilustra sino se caricaturiza.[34] Los medios masivos de comunicación trataron de cubrir la demanda de entretenimiento característica de la industria cinematográfica y televisiva con temas heroicos salidos de los Nibelungos. Curt Linda[35] intentó comercializar de una manera apolítica el Canto en dibujos animados, pero compitió directamente con los superhéroes de las producciones estadounidenses y sucumbió ante las propuestas de mitos artificiales sin carga histórica importante como por ejemplo Tarzán en donde se alude a una fantasía infantil de omnipotencia totalmente esquematizada a la cual le estorba una tradición nacionalista que culmina en holocausto.[36]

Desde el punto de vista artístico observamos un rescate del material mítico silenciado, como si se tratara de un tabú, sólo a partir de la segunda mitad de la década de los setenta. La propuesta parte del Minimalismo, del Arte Abstracto y del Arte Conceptual, a la vez, se deriva de la conciencia de la incapacidad moderna de vincularse a lo sagrado-mitológico de forma espontánea. Artistas plásticos como Edward Kienholz o Anselm Kiefer hurgan en los escombros del mito demolido

[34] Schulte-Wülwer,Ulrich. *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Giessen, 1980. p. 97. En Heinzle y Waldschmidt, *op. cit*, p. 287.

[35] Hago referencia a una serie producida por la televisión alemana ZDF en 1976 que fue vendida a más de 40 países titulada *Die Nibelungen oder was Richard Wagner nicht wusste* (*Los Nibelungos o lo que no sabía Richard Wagner*).

[36] Si analizamos los dibujos animados que manejan la televisión actual y los juegos cibernéticos nos encontraremos con nombres de personajes míticos con los que se identifican los televidentes o en su defecto los jugadores como Hércules o Thor o Sansón que son perfectamente intercambiables pues no se adscriben a ningún contexto cultural identificable. Se trata del manejo de un sueño de poder a través de un nombre cualquiera.

y consolidan una propuesta. Kienholz, un artista estadounidense que vive en Berlin, visita a ropavejeros, pepenadores, tianguis y mercados de pulgas con objeto de descubrir el mito. "Para mí —dice— es una forma de ilustración (*Bildung*) y una orientación histórica. Descubro los vestigios de los imaginarios míticos en aquello de lo que la sociedad se ha deshecho."[37]

El artista Anselm Kiefer, por su parte, se hizo famoso, en 1969, cuando siendo estudiante de leyes, se tomó fotografías en atuendo de jinete, saludando a la manera nazi, con el clásico brazo levantado, en un acto de rebeldía con respecto al tabú instaurado en 1945. El gesto detenido en la fotografía se convertía en algo ridículo que ponía en evidencia el absurdo de una prohibición que imperaba desde hacía más de 20 años.

Fuera del contexto del Tercer Reich, el atuendo de Kiefer se transformaba en un disfraz y el saludo en una ironía teatral. Las fotografías tomadas tanto en público como en privado marcaron el comienzo de una trayectoria artística cuya preocupación mayor fue volver a poner de relieve una identidad nacional condenada desde el punto de vista histórico. Desde esta perspectiva, el mismo acto creador se pone en entredicho, en tanto condicionado por una serie de sucesos históricos estipulados como verdad inamovible que tratan de negar su autonomía al fenómeno creador. El antecedente genocida no permite siquiera una autorreflexión libre.[38]

La obra de Kiefer trata de mediar entre la verdad histórica y la realidad actual. La historia es una herencia condicionante pero a la vez desconocida para sus propios herederos a causa del silencio impuesto sobre el tema por la sociedad de la época. Kiefer se inconforma. Es hijo

[37] Harald Kimpel y Johanna Werckmeister. *Die Akustik des Faschismus*. En Heinzle, Waldschmidt. *Die Nibelungen*, *op. cit*., p. 293.

[38] Lisa Saltzman, *op. cit*., p. 17. La autora hace referencia al enunciado de Theodor Adorno: *Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch*. (Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro). A pesar de que el mismo autor se retractó más adelante, la frase se convirtió en un dictamen moral y estético para la era de la posguerra. Kiefer se rebela ante este condicionamiento que considera una carga que pesa sobre él a manera de trauma.

de una familia alemana que silencia el antisemitismo alemán y no permite que el hijo conozca la historia inmediata de Alemania.

El periodo de posguerra, al silenciar el pasado, encubre una culpa. Kiefer se siente heredero de los genocidios del fascismo y no sobreviviente. Nacido en un año crucial, que podría incluso interpretarse como emblemático, él y todos nosotros, los *Nachgeborenen*,[39] somos espectadores del horror. Vivimos el régimen fascista a través del espectáculo, pues nos sucede lo que le sucede a las fotografías que Kiefer se tomó disfrazado de nazi: nos vinculamos con hechos cuyos contextos tienen que ser reconstruidos por los discursos. De hecho, la obra de Kiefer se mueve entre lo histórico y la forma en que se manifiesta en el presente. Andreas Hysson[40] titula un trabajo crítico sobre la obra de Kiefer como *The Terror of History, The Temptation of Myth* (El terror de la Historia, la tentación del mito).

Para fundamentar su propuesta artística Kiefer alude al bagaje mítico de Occidente. Los títulos de sus obras son referencias directas a temas bíblicos y a símbolos heroicos. Dentro de su propuesta los Nibelungos ocupan un lugar importante. En 1973, el artista pinta una serie de obras titulada *Dachbodenbilder* (cuadros de áticos). Dos de estos cuadros hacen una referencia directa al canto de los Nibelungos: *Der Nibelungen Leid* (La pena de los Nibelungos) y *Notung* (Agonía).

De tamaño monumental (el cuadro titulado *Notung* mide aprox. 3000 cm x 432 cm), toda esta serie —ejecutada en óleo y carbón sobre arpillera montada en lino— representa áticos vacíos. La perspectiva es lineal y tiene un punto de fuga en el centro. El techo, los pisos y los muros son de tablones de madera que nos dan la impresión de que anteriormente tuvieron otro uso. Encontramos leyendas tipo graffiti muchas veces con nombres de personalidades culturales alemanas del siglo XIX y del siglo XX. En una de las obras que lleva el título *Deutsche Geisteshelden* (Héroes Espirituales Alemanes) aparecen los nombres de

[39] *Ibidem*, p. 7. El término se refiere a todos aquellos que nacieron después de las guerras mundiales.

[40] Andreas Huyssen. "Anselm Kiefer: *The Terror of History, The Temptation of Myth*" en, Saltzman, Lisa, *Anselm Kiefer*..., p. 8.

Joseph Beuys (maestro de Kiefer), Richard Wagner, Caspar David Friedrich y Mathild von Magdeburg.[41] Los interiores vacíos hacen patente una imposibilidad iconoclasta: a pesar de que los héroes están ausentes, el puro nombre y la secuencia contextual de la obra plástica articulan una identidad silenciada por la Historia que no requiere de una figuración, pero que al instante evoca un ámbito de culpabilidad.

La obra de Kiefer *Der Nibelungen Leid* tiene estas características. Por ejemplo, en alguna parte del cuadro se lee la leyenda en inglés: *Hagen was here*. Ésta se puede interpretar como el rayonado con el que algún estudiante aburrido decoró su pupitre en tiempos pasados. El espacio vacío condicionado por una arquitectura estructural que se antoja casi al estilo de Piranesi sugiere el ámbito de una ruina. Kiefer hace referencia a la identidad alemana al emplear en su propuesta el *Giebeldach* (techo de dos aguas que forma un espacio triangular en la parte superior de la casa típica, perteneciente a la arquitectura vernácula alemana). Los espacios representados se distienden por el enorme formato que usa el artista y se exageran hasta lo monumental. Se convierten así en posibilidad alegórica. Harald Kimpel y Johanna Werkmeister proponen en su ensayo *Blut und Dachboden: Zum Beispiel Kiefer* (Sangre y Ático: por ejemplo Kiefer), que Kiefer se refiere al intelecto colectivo de la sociedad.[42] En este caso, lo heroico no está figurado. Entre la imagen ausente y el espacio propuesto, la escritura y el manejo de las texturas tienden un puente entre el tabú (entendido como silencio) y la memoria.

Al igual que otros artistas plásticos, Kiefer se inspira en Wagner. La obra titulada *Notung* se sirve de una cita textual sacada de la ópera *Der Ring des Nibelungen* para abrir una posibilidad interpretativa plural. Se trata otra vez de un ático que guarda una perspectiva frontal en la que prevalece una condición absoluta de interioridad. Las ventanas es-

[41] Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, p. 35.

[42] En alemán el intelecto se enuncia a partir de la palabra *Oberstübchen* que literalmente quiere decir: cuartito superior. El término se utiliza para los áticos pero también figurativamente para referirse al cerebro de una persona, *das kollektive Oberstübchen der Gesellschaft*, Kimpel y Werckmeister *Leidmotive. Möglichkeiten der künstlerischen Nibelungenrezeption seit 1945*. En Heinzle, Waldschmidt, *op. cit*., p. 297.

tán cegadas y la sensación provocada en el espectador es la del encierro. En el piso se observa una posible puerta falsa que sugiere un acceso al resto de la casa y clavada en el suelo una espada ensangrentada. La posición del arma sugiere que no se trata de un objeto olvidado y condenado al desuso, pero tampoco es un recordatorio de tiempos heroicos pasados. Es una espada que reclama un papel activo pues tiene una función protagónica. La alusión a la espada de Sigurd, el padre de Siegfried, y el vínculo con la leyenda artúrica es evidente. En el centro del cuadro, bajo la gualdrapa que tenemos en primer plano, leemos la siguiente frase: "una espada me legó mi padre".[43]

Son precisamente obras como éstas las que incomodan profundamente al público alemán. Transgredir un tabú es colocarse en el centro del escándalo. La obra temprana de Kiefer, que es la que incide con más fuerza en el problema de la identidad alemana, fue rechazada por los críticos casi de forma unánime.

Su primera muestra internacional fue la Bienal de Venecia en 1980, donde expuso junto con Georg Baselitz.[44] Una escultura de Baselitz muestra a un hombre con el típico bigote del "Führer" que saluda a todos los visitantes del pabellón con la mano alzada. Los críticos alemanes estaban indignados; sin embargo, esta reacción le abrió el camino a Kiefer, quien se convirtió en un éxito internacional. Casi al mismo tiempo que el evento de la Bienal, se proyectó en la televisión alemana una miniserie llamada *Holocausto*, que enardeció aún más la polémica.[45]

Sobre todo los estadounidenses sintieron que la obra de Kiefer planteaba de una manera muy valiente la necesidad de digerir el pasado histórico.[46] Kiefer respondió ampliando su propuesta hacia otros temas mitológicos y heroicos. Comenzó a incorporar una serie de temas bí-

[43] La frase es una cita textual sacada de la ópera de Wagner y dice: " Ein Schwert verhiess mir mein Vater." El verbo *verheissen* tiene la connotación de vaticinio en alemán. Por lo tanto en este caso la espada adquiere dimensiones de oráculo.

[44] Se trata de un artista contemporáneo suyo.

[45] El tema lo trata ampliamente Lisa Saltzman, *op cit*., p. 97-123.

[46] El término alemán *Vergangenheitsbewältigung*, es una palabra que usó la izquierda liberal alemana para denominar un proyecto que tenía la intención de levantar el tabú de una manera diplomática. Kiefer no fue aceptado por ellos.

blicos que desvincularon su obra de lo nacional y que la inscribieron en un nuevo contexto mundial. Actualmente vive fuera de Alemania y sus obras más recientes versan sobre los mitos de la India.[47]

La obra de Anselm Kiefer se centra en el problema de una identidad condenada desde el punto de vista histórico, su preocupación principal es el acto creador con el que supera el temor y transgrede lo prohibido, nombra a los personajes del Canto y hace patente que el silenciamiento de la obra no ha podido acabar con el mito fundador nacionalista y la necesidad de su debate. La polémica que levanta su obra en los años 80, da lugar una especie de renacimiento del Canto sobre el que se publicarán varias novelas.

Coda

Muchos de los acercamientos al *Canto de los Nibelungos* después de 1945 se basan en las versiones operísticas de Wagner. A pesar de ser el punto más polémico en cuanto a la propaganda política, irónicamente, Wagner escapó al silencio del tabú y su obra se suele considerar desde un plano musical. Sus obras fueron interpretadas en las dos Alemanias, y su ópera *El Anillo del Nibelungo* es un tema muy popular para los humoristas alemanes debido, quizá, a la opinión prevaleciente de que no hay que tomar las óperas en serio.

A diferencia de siglos anteriores, inmediatamente después de la caída del Tercer Reich no hubo interés en reavivar el mito. En el ámbito sociopolítico se convirtió, más bien, en un tema tabú. Las primeras alusiones al Canto se dieron a través de la caricatura (Curt Linda) pero el mito probó no ser muy popular para la elaboración de los héroes de la televisión producidos por Hollywood.

[47] Hoy en día continúa la polémica. Aclaro que en tiempos del nazismo su obra no hubiera sido aceptada, pues no cumple con los lineamientos de la época. La obra de Kiefer es anti –institucionalista y las referencias al Tercer Reich que él hace dentro de su obra, escapan a lo teatral y no son una convicción política.

A partir de los años setenta, diversos artistas buscaron rescatar el potencial del mito. La obra plástica de A. Kiefer, como hemos visto, enfrenta el fenómeno mítico nacionalista alemán. Así también, Edward Kienholz, a partir de desechos encontrados en tianguis y mercados de pulgas, instala escenarios que aluden tanto al mito de los Nibelungos como a la imaginería del Tercer Reich, criticando los roles de género asumidos tanto por los hombres (virilidad), como por las mujeres (fertilidad).

En retrospectiva, podemos ver que es a través del arte y la literatura que la continuidad del Canto escapa a la imposición del tabú y permite que se sigan representando a los antiguos héroes. Sus nombres, según Blumenberg, son asombrosamente resistentes al tiempo, se adaptan a las necesidades ontológicas de cada época y garantizan la continuidad cultural de un pueblo. La función que cumplen estos nombres, como en la música, es la de un "tema con variaciones", el nombre es siempre el mismo pero su significado y su sentido varían según los contextos mítico-religiosos en los que son mencionados.[48]

[48] Hans Blumenberg, *op. cit*.

Friedrich y Turner: el *paisaje* romántico como viaje a los confines

por Manuel Lavaniegos

No lo pinté para que fuera entendido, sino porque quería mostrar cómo luce semejante espectáculo. Conseguí que los marineros me ataran al mástil para poder presenciarlo todo. Permanecí amarrado durante cuatro horas seguidas; creí que iba a morir; pero yo quería fijar su imagen en caso de sobrevivir.
J. M. W. Turner (1775-1851)[1]

Necesito la soledad para el coloquio con la Naturaleza […] al atardecer salgo al campo, con el cielo sobre mí; a mi alrededor, los verdes sembrados y los árboles verdes, y no estoy solo: quien creó el cielo y la tierra está conmigo, y su amor me protege…
C. D. Friedrich (1774- 1840)

1

El sol de una estupenda mañana baña los muros en ruinas de la grandiosa arquitectura gótica de la Abadía de Tintern, erigida al sur de

[1] El pintor se refire al cuadro, *Tormenta de nieve, un vapor antes de entrar al puerto…* (1842). Véase fig. 18.

Inglaterra en el siglo XIV, pero abandonada a su ruina ya desde el siglo XVI.

La impecable acuarela del virtuoso joven Joseph Mallord William Turner, *El coro y crucero de la Abadía de Tintern*, muy celebrada al exhibirse, en 1794, en la Royal Academy, va recorriendo con delicadeza el inter-juego de luces y sombras que se proyecta sobre los desmoronados fragmentos de las altas arcadas ojivales y los huecos lobulados del resto de sus ventanales (fig. 1). Todos ellos recubiertos por el verde/pardusco de las hojas de árboles y arbustos, que han afianzado sus raíces entre las grietas. Por el suelo se esparcen los caídos pedazos de molduras labradas, entre estos, dos figuritas de exploradores que llevan sombrero nos dan idea de las dimensiones. Las bóvedas totalmente perdidas permiten observar el viaje de las nubes por el cielo y entrever el transfondo de montañas boscosas que rodean al viejo monasterio, el peculiar paisaje por el que transcurre el río Wye, tan alabado por William Wordsworth (1770-1850) en sus célebres versos:

> Una vez más
> contemplo estos empinados y altos riscos,
> que sobre un agreste y apartado sitio imprimen
> pensamientos de más honda intimidad, y unen
> el paisaje con la quietud del cielo.
> […]
> un adorador de la Naturaleza, viene aquí
> sin cansancio de servirla; diría más bien,
> con más cálido amor - ¡oh! con más hondo celo
> de sagrado amor.
> […].[2]

Los achaques del tiempo le han dejado en el esqueleto y el inexorable crecimiento de la vegetación ha parasitado sus nervaduras de can-

[2] W. Wordsworth, "Lines: Composed a Few Miles Above Tintern Abbey On Revisiting the Banks of Wye During a Tour, July 13,1798" en, W. Wordsworth y S. T. Coleridge, *Baladas líricas*, pp. 112 a 121.

tera redoblando el proverbial carácter "orgánico/botánico" del estilo gótico; no merman en nada la adusta majestad de la edificación, antes bien, la ahondan en una lenta comunión con el paraje.

En otra acuarela cercana —también producto de las excursiones por las comarcas inglesas y escocesas emprendidas por Turner, para realizar libros ilustrados de viaje, muy populares por aquel entonces—, *El transepto del Priorato de Ewenny, Glamorganshire* (fig. 2), de 1797, el pintor vuelve, como lo hará a lo largo de toda su obra, sobre el motivo de los antiguos templos en ruinas. Este motivo ya se había convertido en objeto de culto, tanto para el decorativismo Rococó (por ejemplo, Watteau y Fragonard) como para los Neoclásicos (por ejemplo, C. de Lorena y Poussin), pero alcanzará con los Románticos una máxima exacerbación. No sólo las iglesias cristianas, sino los templos y palacios griegos, romanos, orientales e, incluso, los monumentos prehistóricos Megalíticos[3], pasarán a ser sitios de auténtico peregrinaje. Aunada a esta sensibilidad hacia el pasado y el incremento de la conciencia de la historicidad se desatará la "pasión arqueológica", sus exploraciones en regla van a ir adquiriendo paulatinamente, durante los siglos XVIII, XIX y XX, un rango "científico".[4]

El culto estético/poético del Romanticismo a la *Ruina* entrecruza dos fuerzas significativas o lecciones decisivas, no tanto contradictorias sino, más bien, conjugadas en una tensión ambivalente: si, por un lado, es la muestra de la caducidad y vanidad de cualquier empresa humana, por más grande que ésta haya sido; por otro, es además de un "fósil", un germen, una semilla que encierra como "fragmento" la promesa de revivir una Edad de Oro aparentemente perdida para siempre. La *Ruina*, a la vez precaria y obstinada en su sobrevivencia, esconde, en su simbiosis con la indómita Naturaleza, el tesoro de una simiente de regeneración en el seno de la descomposición. Bajo los mismos parámetros de está

[3] Más adelante, haremos referencia a las recreaciones de Megalitos Prehistóricos realizadas por Constable, Turner y C. D. Friedrich.

[4] Por ejemplo, hacia 1820 a 1830, se popularizan por toda Europa los informes de los hallazgos de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya, descubiertas ya desde 1738 y 1748.

compleja y metafórica trasformación orgánica, se concibe la herencia Clásica Antigua y Cristiano/Medieval, en su transmutación a la actualidad y el porvenir Románticos. Sin dejar de tomar en cuenta, en este último sentido, que entre la Ilustración/Neoclásica y lo propiamente Romántico, en el real devenir de las creaciones artísticas de la época, estas tendencias no presentan una frontera estilística tan clara y distinta o radicalmente opuesta como, a menudo, se tiende a interpretar, sino que sus diferentes acentos, más bien, se inscriben en el interior de un cauce oscilante y ambiguo entre las polaridades Clásica y Romántica, en una interacción *inclusiva* más que excluyente.[5]

Si queremos percibir y comprender ese espíritu de retrospección, despertado por la contemplación de las *ruinas*, simultáneamente nostálgico y esperanzador, hasta la experiencia de poder revivir la primigenia experiencia de la infancia perdida —como un viaje "arqueológico" al interior de nosotros mismos— intentado, una y otra vez, por las travesías poético/literarias, plásticas y musicales del Romanticismo, nada mejor que las palabras de uno de sus poetas. Shelley escribe:

> Acude, pues, a Roma, juntamente
> edén, ciudad, desierto, sepultura,
> en donde las ruinas se levantan
> lo mismo que truncados promontorios,
> y donde floridos jaramagos
> y los fragantes matorrales visten

[5] A manera de ejemplo, la investigación de Kenneth Clark acerca de la "Rebelión Romántica", que se halla concebida como un permanente contraste del 'arte romántico frente al clásico', puede permitirse una revisión laxamente *inclusiva*, haciendo participes del diálogo y contraposición de ambos componentes a los pintores esenciales —para él— del Romanticismo, tales como: David, Piranesi, Fuseli, Goya, Ingres, Blake, Géricault, Delacroix, Turner, Constable, Millet, Degas y Rodin. Cuando otros autores consideraran a David como uno de los máximos representantes de la dogmática Neoclásica o a Millet, Degas y Rodin como ya representantes de un 'Realismo' que conducirá hacia el Impresionismo, y en el caso de Rodin hasta el Expresionismo; aunque, por lo demás, la investigación de los afluentes "tardo-románticos" constituya de suyo una temática más compleja. Véase, K. Clark, *La rebelión romántica*.

la desnudez del devastado osario.
Sigue hasta que el Espíritu de estos lares
guíe tus pasos a la suave cuesta
de verde acceso donde, cual sonrisa
de niño, podrás ver sobre los muertos
ramos de alegres y encendidas flores
que esmaltan la delicia de la hierba.[6]

En la mencionada acuarela del *Priorato de Ewenny*, el oscuro interior del santuario, con sus macizos arcos de medio punto de confección Románica, es iluminado desde los distintos vanos de sus ventanas invadidos por la hiedra. Una aldeana abre la puerta para echar grano a los pavos y las gallinas que pululan, lo mismo que un cerdo, en medio de trebejos de labor que han abandonado ahí los campesinos. En el mismo recinto, al lado, se halla una tumba medieval con la escultura yacente de un caballero o un prelado. La manera de cernir la trayectoria de los rayos de luz que caldean el umbroso espacio, preludia la maestría de los prodigios lumínicos del Turner maduro y dota al sacro recinto destartalado, convertido en establo, de una vitalidad a un tiempo irónica y melancólica, en la que, incluso, parece que podemos escuchar el cacareo de las aves de corral y captar los acres olores y el polvo, que se levantan de esta cotidiana escena irrumpiendo en el claustro.

A esta modalidad de obras del joven Turner, viene a agregarse el abundante conjunto de Castillos medievales (*Norham, Warworth, Caernarvaron, Conway, Dolbadern*, etc.),[7] apostados en las colinas y mirados desde el primer plano de las riberas de un río o en los arrecifes cercanos al oleaje del mar, en vistas panorámicas cada vez más amplias y profundas, tanto por el brillante uso de la perspectiva aérea como por el cromatismo.

[6] Aquí arrancamos un fragmento [XLIX] del gran poema *Adonais*, elegía a la muerte de John Keats (1795-1821), compuesto por Percy B. Shelley (1792-1822) en, *Adonais y otros poemas breves*, p. 99.

[7] Véase, Warrell, Ian (ed.), *Catalogue J. M. W. Turner*, ps. 30, 31,34, 35 y 41.

A esta primera fase de "acuarelas topográficas" de Turner, plenamente aceptada por el público conservador, Kenneth Clark, coincidiendo con John Ruskin, le llamará "Naturalismo Lírico", para diferenciarla de los logros más espectaculares de sus fases inmediatamente posteriores, decididamente románticas[8].

El tratamiento de una obra como la del *Priorato de Ewenny*, entre otros aspectos, posibilita establecer semejanzas y diferencias —en el sentido de una *romantización*— con las originalísimas y proféticas recreaciones, realizadas en grabado al aguafuerte, por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), en sus series *Antichita Romane* y *Vedute di Roma*.[9] En las cuales, los despojos de las monumentales arquitecturas y esculturas del Antiguo Imperio Romano, también entreverados de vegetación silvestre, sirven de guarida a los animales, los perros callejeros y a todo tipo de extravagantes vividores, bandoleros y mendigos, al grado de conformar todo un submundo paralelo, plagado de inquietantes misterios. De hecho, Piranesi, un virtuoso en el dibujo arquitectónico según los cánones académicos del Neoclasicismo dieciochesco, se encuentra con estos grabados desbordando el tradicional registro topográfico de la *vedúta* y el "naturalismo" de la estampa costumbrista y pintoresca, hacia visiones expresivas no normativas, cargadas de alucinante imaginación. En virtud, de la superposición e invención de efigies y elementos constructivos inusitados, la alteración de dimensiones y una extraña iluminación nocturna y lunar de los espacios, alcanzará sus cotos más altos en sus series de los *Gotteschi* y sus famosas *Carceri D'Ivenzione* (fig. 3); donde su fantasía arquitectural, es semejante a las audacias imaginativas antropomórficas de *Los Caprichos* de Francisco Goya (1746-1828).

Ante estas *Carceri*, mazmorras laberínticas y aterradoras, provistas de aparatos penales e instrumentos de tortura descomunales, paradójicamente tan claustrofóbicas como abismales, T. De Quincey comenta a S. T. Coleridge, que dan la impresión de ser visiones de un masticador de opio. Rafael Argullol, en su excepcional tratado sobre el paisaje romántico, *La atracción del abismo*, apunta acerca de la ab-

[8] K. Clark, *La rebelión romántica*, p.223.

[9] Véase, A. A. V. V., *Piranesi*.

surda funcionalidad de las *Carceri* piranesianas, que éstas materializan la "interiorización de la escisión" del hombre moderno respecto de la Naturaleza y el mundo;[10] además de que ya anuncian los parajes sobrecogedores, alusivos al inconsciente, en que se adentrarán la pintura Metafísica y Surrealista. El joven Turner de las "acuarelas topográficas" se halla todavía muy lejos de incursionar por estas latitudes "sublimes y siniestras", sin embargo, muy pronto las explorará, al darse a pintar eventos catastróficos.

Mientras tanto, el otro pintor cumbre del paisajismo romántico, Caspar David Friedrich, tan diferente en temperamento como en trayectoria y *maniera* a Turner, consolida, en pocos años, su característico lenguaje pictórico que, salvo leves variaciones, permanecerá constante a lo largo de toda su vida. Tras sus años de aprendizaje —que comienzan a los veinte años— en la Universidad de su natal Greifswald —pequeña ciudad portuaria a orillas del Mar Báltico, que hasta 1815 formó parte de Suecia, para después hacerse definitivamente prusiana— Friedrich continua sus estudios en la Academia de Arte de Copenhague; lo demás de su trayectoria será por completo de índole original y muy pronto reconocido como un auténtico maestro entre sus contemporáneos.

Si "el tema central del arte paisajístico de C. D. Friedrich es la contemplación visionaria de lo divino en la Naturaleza", como afirma el historiador del arte Jens Christian Jensen en la monografía crítica que le dedica al pintor[11], de algún modo, todos los objetos de la realidad natural y de la realidad histórica que introduce en sus obras, pasan a convertirse en "jeroglíficos", como lo expresó Philip Otto Runge. El cuadro completo pasa a ser una "ecuación para la transformación del mundo en Dios", a decir de W. A. Shukowski.

Los motivos de la *Ruina* y de la Arquitectura Gótica ocupan un lugar preeminente, al lado de los paisajes marítimos y del bosque, entre los más preciados *símbolos* cultivados por la pintura de Friedrich. Lo arduo y lo delicado en su interpretación estriba, precisamente, en captar,

[10] Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p.47.

[11] Jensen, Jens Christian, *Caspar David Friedrich*, p.158.

con sensibilidad y reflexión, la determinación específica que cobran estos símbolos configurados, cada vez de forma singular, según el cuadro concreto que se contempla, sin clausurar su ambigüedad y la intensa resonancia abierta del *sentido*[12] que nos comunican y afectan.

Como el propio C. D. Friedrich escribió:

> Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde el impulso interior del corazón. Cierra el ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu [le dice al pintor]. Entonces deja salir a la luz que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior.[13]

Desde su niñez, Friedrich, se hallaba familiarizado con las iglesias góticas de Greifswald, Stralsund y Neubranderburg, que se ubican en su entorno cercano. Por primera vez, en 1801, dibuja las ruinas de la abadía cisterciense de Eldena[14] que será de ahí en adelante un tema recurrente en varios momentos de su obra; con la introducción de Abadía de Eldena, el interés por el arte gótico medieval ya jamás abandonará su pintura.

Aparte de sus notables versiones dibujadas y matizadas en tinta sepia y acuarela,[15] entre 1809 y 1810, C. D. Friedrich realiza una obra maestra, confeccionada con las notas de su estilo más peculiar y considerablemente dramática. Se trata de la *Abadía en el robledal* (fig. 4), en la que un fragmento de las ruinas de Eldena es transpuesto imaginativamente

[12] Como ya había planteado J. W. Goethe (1749-1832) en una de sus *Máximas*: "El símbolo transforma la manifestación en idea, la idea en una imagen, y lo hace de modo que la idea siempre permanezca infinitamente activa e inasequible; e, incluso, pronunciada en todas las lenguas, seguiría siendo impronunciable." En, Javier Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.172.

[13] *Ídem*., p. 95.

[14] C. D. Friedrich: *Las ruinas de la Abadía de Eldena*, 1801, tinta/lápiz, (17,6 x 33,4 cm), Sttugart Staatsgalerie. Ver, Jensen, *op. cit*., p.23.

[15] Véase, por ejemplo, C. D. Friedrich: *Ruinas de la iglesia de Eldena*, 1825, lápiz/tinta/acuarela, (17,8 x 22,9 cm), Col. Particular; en, Norbert Wolf, *Friedrich*, p.22.

—según el "ojo del espíritu"— a un paraje de altos robles ancestrales muertos o, bien, que han perdido sus hojas al borde del invierno. En su amplio primer plano, se extiende el camposanto, irregular y descuidado. Por entre sus cruces, y dejando atrás una tumba abierta, marcha una silenciosa procesión de monjes de negros hábitos, cargando un féretro también negro, que se encuentra a punto de traspasar el arco del umbral, aproximándose a un gran crucifijo clavado en el axis de la ruinosa iglesia y eje del conjunto del cuadro. La atmósfera es neblinosa y oscura, nuestra mirada tiene que ir adivinando las formas. Se alcanzan a vislumbrar dos pequeñas luces —¿de veladoras?— titilando bajo los brazos del crucifijo. La gradación sombría del lugar se acrecienta conforme se va acercando hacia el bajo horizonte cóncavo que, lentamente, va difuminándose en la luminosidad que bien puede ser un amanecer o un ocaso, un sol que declina o que apenas despunta, acompañado con la presencia de una minúscula luna en creciente y lejana, inscrita en la neblina.

La lúgubre escena de *Abadía en el robledal* —que se hermana con el horizonte en neblina (más vacío, más 'abstracto') del famoso lienzo *El monje junto al mar* (fig. 5)—, envuelta en la vastedad del encuentro esfumado de la franja de tierra y el cielo, rasgada por el nerviosismo dolorido de las ramas y los muñones de los troncos, transmite un sentimiento de honda tristeza y desolación de muerte, que sólo se atenúa en la medida en que la procesión se dirige, más allá del devastado templo, hacia el horizonte de la Naturaleza, de donde emana la vida, cifrada en la luz.

Carl Gustav Carus (1789-1869) —pintor y escritor, muy amigo de Friedrich e influido por su obra— calificó a la *Abadía en el robledal* como, quizá, "la obra de arte más profundamente poética de toda la pintura paisajista moderna".[16] Por su parte, J. C. Jensen considera que la simbólica del cuadro apunta hacia una visión de "la Iglesia en cuanto institución que, como los robles paganos, desaparece ante el amanecer de la Resurrección".[17] Observa que en el lienzo posterior, de 1817/1819,

[16] Citado en: N. Wolf, *op. cit.*, p.34.

[17] Jensen, *op. cit.*, p.163.

el *Cementerio monástico en la nieve*,[18] Friedrich realiza otra variante del mismo motivo; en esta ocasión, tratando de darle más arquitectónica apostura a la composición. También más transparente, podríamos añadir nosotros, debido a la luminosidad de las formas recortándose en la blancura de la nieve. Asimismo, al fondo de las ruinas del pórtico por el que atraviesa la procesión de los monjes, se alzan, a gran altura, los restos del coro y la techumbre de su bóveda, al tiempo que, en el *axis* del cuadro, se vislumbra el altar, hacia el cual, como centro perspectivo convergen las direcciones de todos los elementos del cuadro. En *Cementerio monástico en la nieve* se trata, más bien, de una visión renovada de la Iglesia, donde "la Sagrada Escritura triunfa sobre la muerte" —afirma Jensen. En contraste, desde mi punto de vista, la *Abadía en el robledal*, de tonalidad anímica despojada, austera, en la que el *suspense* es radical, parece indicarnos que sólo traspasando las ruinas de la Iglesia y dejando atrás cualquier caduca religión del pasado podríamos, como parte de la humana procesión, aproximarnos hacia una redención enigmática, que únicamente se anuncia en el resplandor brumoso del infinito paisaje.

Es por este horizonte y cielo de especial neblina luminosa que posee la *Abadía en el robledal* por lo que, como mencionamos, se le puede relacionar con la pintura de *El monje junto al mar*, en el cual, el nuboso resplandor, que se va oscureciendo conforme se acerca a la tenebrosa negrura del mar, se ha extendido hasta apoderarse de cinco sextas partes de la totalidad del lienzo, que, por lo demás, presenta una completa ausencia de perspectiva. Todas sus distancias nos son sugeridas por el puro estímulo cromático de los estratos del borde de la playa, el "oscuro *ponto*" y el cielo. La empequeñecida figura, de negro hábito, del monje meditabundo con la cabeza descubierta, se encuentra en la arena, cerca del abismo del mar y del firmamento; las tres áreas del paisaje se despliegan desbordando con su ritmo los marcos del cuadro.

Los poetas Heinrich von Kleist (1777-1811), Clemens Brentano (1778- 1842) y Archim von Armin (1781-1831), figuras claves del Alto Romanticismo alemán, después de contemplar el cuadro *El monje junto*

[18] C. D. Friedrich: *Cementerio monástico en la nieve*, 1817/1819, óleo/tela, (121 x 170 cm), Hamburgo, Kunsthalle. Ver: Jensen, *op. cit.*, p.119.

al mar, en la exposición de la Academia de Berlín de 1810, publicaron sus comentarios en la revista *Berliner Abendbläter*. Entre otras cosas, se refirieron a la pequeñez, indigencia e insignificancia humana ante la visión de la infinitud del Universo, ante un "mar sin orillas", de una "uniformidad apocalíptica". Dirá von Kleist: "la única chispa de vida en el reino de la muerte; en el centro solitario de un solitario círculo, que podría hacer aullar a los zorros y a los lobos […]".[19] Como comenta Albert Béguin, "los grandes paisajes de Friedrich evocan las meditaciones del solitario que siempre fue […] imponen al espíritu una huida más allá de lo que ven los ojos".[20]

La extrema desnudez de figuraciones naturalistas[21] de sus campos cromáticos y la síntesis imaginativa abstracta, o autónomamente pictórica, de su configuración simbólica, sólo es comparable a las audaces acuarelas y algunos óleos maduros de Turner o con el cuadro del *Perro semihundido* de Goya; o, un siglo después, con a ciertos cuadros de P. Mondrian y K. Malevich. Un siglo y medio de distancia, con los rectángulos cromáticos flotantes de M. Rothko y determinadas abstracciones de C. Still, Barnett Newman y Gunther Gerzso; y, si seguimos buscando, con ciertas obras actuales de Anselm Kiefer, Gerhard Richter y Anish Kaapor. Pueden ser referidas, junto a otras obras de poetas y músicos románticos, a "[…] un conocimiento "mágico" que pone nuestra vida en relación con la inmensidad presentida más allá del universo sensible."[22]

Pues, si *El monje junto al mar* se interroga al límite de la soledad del hombre, finito y mortal, frente a la inmensidad del Universo que se despliega ante sus ojos como un gran vacío, sin embargo, se trata de un "vacío" preñado —"fruto de la nada"— de los rumores de color

[19] Citado en J. C. Jensen, *op. cit.*, p. 104.

[20] Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, pp.163/64.

[21] Rafael Argullol se refiere, también, a una "des-antropomorfización" del paisaje, que confirma que el 'antropocentrismo' tanto Renacentista como Ilustrado, que hacía del hombre el centro y la medida de todas las cosas, ha entrado en un proceso de quiebra irreversible, que arroja al hombre hacia la angustia y el terror más extremos ante un cosmos que se le escapa. Véase: R. Argullol, *op. cit.*, cap. 1.

[22] *Ídem.*, p.104.

suspendidos en el velo de la niebla. En este paisaje de Friedrich parecen converger la máxima duda y la máxima aproximación a la unión mística con lo divino, en el sentido de la "*teología negativa*" del Maestro Eckhart (1260-1328) cuando oraba diciendo: "Ruego a Dios que me vacíe de Dios". O cuando en sus *Sermones*, contestando a la pregunta "¿Cómo nace Dios siempre en el hombre?", responde "atiende a esto: cuando el hombre descubre y desnuda la luz divina, que Dios ha creado en él de forma natural, entonces se revela en él la imagen de Dios". Más adelante, reflexiona: "[…] de ahí que si el hombre se une a Dios por amor es desnudado de las imágenes y formado y transformado en la uniformidad divina, en la que él es uno con Dios". [23]

2

El monje junto al mar, enfocado en el enfrentamiento solitario del peregrino o viajero ante el infinito cambiante de la Naturaleza suspendida, por la magia de la pintura, en un instante extático o "*epifánico*" representa, tal vez, el cuadro que realiza con mayor radicalidad, pureza y fuerza expresiva esta temática, que es común a otras obras de Friedrich, como por ejemplo, *El invierno* (1808), *Paisaje con montaña y arcoiris* (1809/10), *Viajero contemplando un mar de nubes* (1818) y *Árbol solitario* (1822). En todos estos cuadros, el solitario personaje ante el paisaje no sólo nos induce, mediante una identificación con él, a introducirnos al interior del panorama sino que, a la vez, alude a la proyección —en una especie de "autorretrato" o *alter ego*— al propio artista encarando la Naturaleza. Friedrich había escrito: "El arte es la mediación entre

[23] Maestro Eckhart, *Fruto de la nada*, pp. 68 y 69. Tomando en consideración, además, que como señala Jean Richer: "[…] es licito afirmar que el romanticismo alemán está, más aún que el romanticismo francés, impregnado de doctrinas ocultas. Las ideas más elevadas del Neoplatonismo habían sido reintroducidas en Alemania por el Maestro Eckhart, Paracelso, Agrippa de Nettesheim y, finalmente por Jacob Boehme. Poetas como Tieck y Novalis —y después el narrador E. T. A. Hoffman— estarán profundamente marcados por la lectura de Boehme." Ver, Yves Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías*, vol. IV, p. 524.

el hombre y la Naturaleza". Luego, después de pintar *El monje junto al mar*, dijo: "[…] —lo que quería encontrar en el cuadro, sólo lo encontré entre mí y el cuadro."[24]

Es conveniente tomar en cuenta, además, que el motivo "sublime" del viaje y el enfrentamiento solitario con la infinitud del Universo se constituye, para el arte y la literatura románticos *in extentĭo* e *in intentĭo*, en un "episodio paradigmático" o en un "*mitologema*" clave de su aventura estética y vital. En este re-encuentro se anudan y dirimen las tensiones entre la alienación y la fusión entre el hombre y la Naturaleza; que, asimismo, conllevan la problemática de las relaciones entre los planos inmanentes y trascendentes en la constitución de los nexos [teológicos, ontológicos, epistemológicos, psicológicos, estéticos] de realidad entre el alma individual y el *Anima Cosmi*. Acerca de la polaridad fundamental del arte Romántico —escribe Robert Rosenblum:

> Esa polaridad […] entre lo finito y lo infinito, el microcosmos y el macrocosmos, podría acaso considerarse un reflejo de la inquieta y desasosegante conciencia del enfrentamiento entre el individuo y el universo, ya sea bajo la forma del espíritu humano que busca por sí solo su puesto en una misteriosa totalidad, o bajo la forma de una manifestación singular de la naturaleza que puede ofrecer la clave para desentrañar una totalidad cósmica.[25]

Como intentaremos mostrar en estos apuntes en torno a algunas obras de C. D. Friedrich y de J. M. W. Turner, y no únicamente en ambos artistas sino en una constelación más amplia de pintores, la *pintura paisajista* viene a ocupar un papel central en el arte de la pintura. De ser considerado un "género menor", al lado del Bodegón, la *Vedúta* costumbrista y pintoresca, el Retrato y el Arabesco decorativista, frente al prestigio del cuadro propiamente histórico y el religioso, por la estilística del Rococó y el Neoclásico, valoración que inclusive se prolonga hasta mucho tiempo después en el gusto "culto" promovido por los Salones

[24] N. Wolf, *op. cit*., p.104.

[25] Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*.

oficiales hasta finales del siglo XIX, el Arte del Paisaje transformará románticamente el sentido y los alcances que había venido experimentando en el devenir occidental desde el Renacimiento.

De modo inmejorable, el historiador del arte Javier Arnaldo, en su libro *Estilo y naturaleza*, sobre el arte del Romanticismo alemán, explica los trastornos introducidos por la rebelión romántica en el canónico sistema de las *Beaux Arts*, coincidente, éste, tanto con el gusto del *Ancien Régime*, como con el arte consagrado por la Revolución Francesa y por la Restauración napoleónica y europea:

> En la pintura romántica la *vedúta* se confunde con el paisaje ideal, la imaginería popular impregna el retrato noble, *el paisaje adquiere el rango de la imagen religiosa o mitológica*, las artes decorativas se proyectan en imágenes simbólicas. Esta actitud antidoctrinaria, aunque deba mucho al eclecticismo y al gesto épico del academicismo, se explica, sin embargo, por el deseo de someter los recursos formales a la necesidad de participación de la naturaleza, esto es, de sobreponerse gracias a cierta disposición de su medio reflexivo y a la afección del ánimo del espectador.[26]

Este descentramiento del sistema de las artes plásticas por el Paisaje, que "adquiere el rango de imagen religiosa o mitológica", mismo que otros autores, también detectan y que se suele ejemplificar emblemáticamente con la irrupción de *La cruz en la montaña* (o *Retablo de Tetschen*) de C. D. Friedrich (fig. 6), una obra de paisaje realizada de modo literal para ser colocada en el altar, se corresponde, por primera vez en el pensamiento occidental, con el desplazamiento de la Estética. Según Hugh Honour:

> […] tránsito de la estética, desde la periferia al centro de los sistemas filosóficos, y se planteó con más profundidad que nunca la cuestión del sentido y la finalidad del arte. Para explicar el cambio

[26] Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, p.125. (las cursivas son nuestras).

> de actitud que estaba teniendo lugar y reconsiderar el arte a su luz hubo de crearse un nuevo vocabulario crítico: de ahí la proliferación de teorías del arte en la última década del siglo XVIII y la primera del XIX, expresadas muchas de ellas en forma de definiciones del Romanticismo. [27]

Este espíritu de transformación, "auto-reflexivo" y antiacadémico del arte se corrobora en las propias reflexiones de Friedrich, que no quiere sujetarse a ningún tipo de normatividad y clama por la libertad sin cortapisas del artista, cuando exclama:

> ¡Nadie debe proliferar con recursos ajenos y enterrar los suyos propios! Tu solo talento es lo que en tu interior reconoces como verdadero y bello, como noble y bueno.
> Debes ver con los propios ojos y, tal como se te aparezcan los objetos reproducirlos fielmente ¡Reproduce las cosas en el cuadro tal y como ellas actúan sobre ti!
> A muchos les dio poco, a pocos mucho. A cada uno se le manifiesta el espíritu de la naturaleza de forma distinta, por lo que nadie tiene derecho a descargar en los otros doctrinas y reglas como leyes infalibles. Nadie es medida para todos, cada uno es medida de sí mismo y de los corazones más o menos afines.
> Así pues, no se dispuso el hombre como modelo necesario del hombre, sino que su meta es lo divino, lo infinito. ¡Es al arte y no al artista a lo que hay que aspirar! El arte es infinito, finito es todo artista, toda destreza, todo saber. [28]

Así, en abreviados y a menudo abruptos fragmentos, Friedrich intenta explicarse el proceso de creación de su pintura, ello se hace eco

[27] Hugh Honour, *El Romanticismo*, pp.23/24. Acerca de la génesis de la sensibilidad y la estética del Romanticismo, sus principales autores y categorías, véase el libro de Paolo D'Angelo, *La estética del Romanticismo*.

[28] C. D. Friedrich, "Sobre arte y espíritu artístico" en Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos*…, p. 132/133.

de los ensayos más elaborados, ya fragmentarios o sistemáticos, de los hermanos August Wilhelm (1767-1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829), de Novalis (seudónimo de Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), Ludwig Tieck (1773- 1853), Friedrich W. Schelling (1775-1854) o Wilhem Wackenroder (1773-1798). Todos ellos comparten el rechazo a cualquier reglamentación académica o dogmática de un canon formal a priori para normar la creación artística; conciben, con diferentes matices, que la fuente de la elaboración del arte, en todos sus campos —literario, figurativo, musical— y la capacidad de realizar juicios estéticos reside, en primera y última instancias, en la "sensibilidad individual".

Para estos "pensadores/poetizantes", la empresa artística es una búsqueda expresiva de la propia aventura del artista llevada hasta los desconocidos confines de su vida interior y la exploración de los misterios vitales de la naturaleza y la historia. Esta aventura de realización espiritual de las potencias escondidas en el propio inconsciente personal, como en el inconsciente de los pueblos y de las fuerzas naturales, no encuentra su fundamento en ningún código racional previo —ni de orden científico, filosófico, religioso o moral— sino en la irrestricta libertad de la imaginación del artista. De este modo sustentan la tesis de la auto-productividad "*mitopoietica*" o *maniera* original del "genio", que sólo se activa en la odisea abierta hacia el ineludible destino. "Para comprender la Naturaleza, es preciso recrear en sí la Naturaleza en su desarrollo completo", escribe Novalis; y, seguramente, no hay ninguna formulación, programática o sistemática, tan sintética y penetrante como la de Novalis para delinear el proyecto Romántico, de "*romantizar*" el mundo, en su carácter persistente de un reto abierto:

> En el momento en que atribuyo a lo que es común un sentido elevado; a lo que es conocido, la dignidad de lo desconocido; a lo finito, la apariencia infinita, en ese momento lo hago romántico. Para lo que es elevado, desconocido, místico, infinito, la operación es la inversa; mediante una conexión semejante queda logaritmizado.[29]

[29] Novalis citado en: Paolo D'Angelo, *La estética del Romanticismo*, *op. cit*., p. 173.

Se trata, asimismo, de una orientación radicalmente "*anti-mimética*" del arte y de su relación con la Naturaleza, que rompe con la idea de una copia mecánica de las apariencias sensoriales de los fenómenos dados como meros "datos" empíricos para su retrato conceptual u ordenados de acuerdo con el cánon de la "Belleza armónica" —de "serena grandeza", en la acepción del arte griego, según J. J. Winckelmann. Estos procedimientos son correlativos a la visión de una naturaleza segmentada en territorios causales o engranajes de un gran mecanismo, puesta como "objeto a la mano", para ser dominada y controlada por la razón progresiva del hombre. Esta concepción, construida por los *philosophes* ilustrados, de hecho, se había convertido en dominante, a lo largo del siglo XVIII, a través de la Revolución Industrial y la expansión científico/técnica que trajo consigo, extendiendo sus consecuencias, con gran virulencia, al ámbito histórico/político a partir de la Revolución Francesa, a lo ancho de Europa y sus colonias.

En alto contraste y desencantados con el avasallante girar de este universo mecánico y productivista, a la vez abstracto y pragmático, que funciona monótono como la rueda de un molino —tal como le sucedió al gimnosofista, en el relato de Wackenroder,[30] que permanece hipnotizado y afanado, con gran sufrimiento, en hacer girar la "rueda del tiempo", hasta que llegan a su ermita las notas de una música maravillosa, que le despiertan del funesto hechizo— los románticos, con su nueva *Naturphilosophie* y sus obras estético/críticas y artísticas, vinieron a recuperar una actitud de "*angustia y asombro*" en sus visiones de la Naturaleza. Ésta no se reduce a ser un mero acompañamiento, domesticado y decorativo para la vanidad antropocéntrica, ni mero almacén de materias primas para su explotación sistemática, diseccionable a voluntad según funciones y engranajes, sino que es percibida en sus alcances cósmicos.

En las cosmovisiones teórico/poéticas del Romanticismo —recuperando las nociones de *Kosmos/Chaos*, de *Physis*, de *Bíos* y *Zóe*, de la Antigüedad Griega; y de las analogías simbólicas entre el "*Macrocosmos*"

[30] W. H. Wackenroder, "La maravillosa fábula oriental del santo desnudo", relato de sus *Fantasías del arte*, citado en: P. D'Angelo, *op. cit*., p.114.

y el "*Microcosmos*", vivas en el Humanismo Renacentista del siglo XVI y preservadas por las corrientes Herméticas—, la Naturaleza es concebida, de nuevo, en su profunda unidad orgánica y en su inconmensurable infinitud misteriosa. Acerca de estas nociones propias de las visiones romántico/cósmicas de la *Physis*, Albert Béguin expresa:

> Todas estas proposiciones irreductibles al sensualismo y al intelectualismo [dicotomías típicas de la Ilustración], iban a revivir en los románticos, para devolver su valor profundo al Mito, a la Poesía y a la Religión […] el mito es más real que el catálogo de los datos sensibles; la presencia de lo divino es más segura a sus ojos que las leyes de la gravedad y los encadenamientos de la lógica.[31]

Las ascendentes concepciones románticas de la imbricación "orgánico/cósmica" existente entre los ritmos del fluir de la Naturaleza [macrocosmos], a través de todas y cada una de sus criaturas [microcosmos] y los procesos de la imaginación creadora, sostienen la honda convicción de que la transfiguración *poética* o artística, constituye el ámbito más elevado posible, que tiene el hombre de "auto-reflexividad" o elaboración emocional y conciente de las fuerzas irreductibles de la de la *physis*; tomarán como modelos, ideales y abiertos para la configuración de sus estilos, las perspectivas "filogenéticas" y "ontogenéticas" de germi-

[31] En Albert Béguin, *op. cit*., libro segundo, p.76/77. Donde, asimismo, señala como precursores de este "cambio de paradigma" de la visión mecanicista galileano/newtoniana ilustrada a una concepción organicista/cosmológica de la Naturaleza, a Lichtenberg, Moritz, Hamann, Herder, al joven Goethe y Jean Paul, también a Jean Jaques Rousseau y a Diderot, los pietistas y los ocultistas. Todos ellos, no sin vértigo, comienzan a percibirse como insertos, desde el fondo de sí mismos, en el flujo incesante de la vida cósmica y preludian las concepciones románticas "*mítico/metafísicas*" del cosmos. A. Béguin, señala también que en su aprehensión del cosmos, los románticos, con todos los riegos, naufragios y oportunidades que ello implica "[…] resucitarán algunos de los grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico", p. 77.

nación, crecimiento, evolución y muerte o reintegración al cosmos, a la manera de nociones orientadoras para la comprensión de la alquimia o biología inconsciente que opera en la vida de todas los seres y formas.

Estos procesos se hallan preñados de ambivalencia simbólica: tanto de germinación y maduración como, a su vez, de decadencia orgánica y muerte. Disolución en la muerte que es también un renacer a otra configuración fluida del Ser, atravesado, en todos sus momentos, por la danza entre *Eros* y *Thánatos*. Por esto, en sus más altas obras, la visión Romántica de la Naturaleza pulsa, de modo inevitable, en ambos sentidos: es "panteísta" en su anhelo de fusión, al mismo tiempo que "trágica", por cuanto la escisión o el extrañamiento de la Naturaleza es experimentado como insalvable. La unidad con ella solamente es posible en la aniquilación. Un ejemplo de ello nos lo podrían dar las siguientes imágenes poéticas de P. B. Shelley, en su *Adonais*:

> Se confundió con la Naturaleza,
> Y en la armonía universal se escucha
> -desde el trueno que gime hasta el gorjeo
> del melodioso pájaro nocturno –
> la voz de nuestro amigo…
>
> Es una parte ya de la Hermosura
> que él mismo acrecentara…
> Indestructible es la unidad del mundo.
> Sólo apariencia son cambio y olvido…
>
> ---
>
> Esa luz que ilumina el Universo
> con su sonrisa, esa Belleza siempre
> inagotable, que circula en todas
> las criaturas, esa santa fuerza
> que bienhechora, anima eternamente
> el desmayado curso de la vida,
> ese poder amante que traspasa,

con su luciente o turbio ardor,
la tela de la existencia…[32]

Son estas exploraciones de las *correspondances* cosmológicas entre los procesos internos del onirismo y la fantasía personal, su manifestación colectiva en las leyendas, fiestas y cantos populares y el despliegue de las formas elementales del Universo, las que impulsan a Novalis a escribir, en el *Fragmento (285)*: "*Cosmología*. Universo/ multi-universo/ omni-universo. Una expresión *sin nombre* para *lo más alto* que todo lo abarca."[33] Como sabemos, estas imágenes estuvieron indisociablemente ligadas al fenómeno decisivo, por parte de la *hermenéusis* poética del Romanticismo, de la rehabilitación del Mito como estructura de inteligibilidad de las raíces originarias o "primigenias" de las culturas. Señala Jean Starobinski:

> Vemos formarse aquí un "*mito de la mitología*" (H. Blumenberg), que hace coincidir el incierto origen de los mitos con el origen de la nación (o de la humanidad), y que dicta a los hombres de un mundo en crisis el deber de reconciliarse con sus orígenes (con la naturaleza perdida), so pena de perder su alma y sucumbir.[34]

Es en el interior del complejo panorama de estas nuevas visiones que proporcionan a los mitos una "legitimidad a la vez ontológica y poética", que sucede un rebasamiento del horizonte etnocéntrico de su recepción, que abarcará no únicamente la valorización de la mitología pagana greco/romana —la cual, nunca dejó de influir en la cultura occidental, desde el Renacimiento, a lo largo del Barroco y durante el Neoclasicismo Ilustrado— sino que ella misma será replanteada a la luz de las mitologías orientales, y la lectura de los libros sagrados de estas

[32] P. B. Shelley, *Adonais y otros poemas breves*, pp. 27, 28, 29 y 30.

[33] Novalis, "El Borrador General (1798-99)", en Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.69.

[34] Jean Starobinski, "Fábula y mitología durante los siglos XVII y XVIII", en Y. Bonnefoy., *Diccionario de las mitologías*, vol. IV, p.514.

tradiciones, al lado de las mitologías nórdicas, las *Eddas* escandinavas, Ossian, etc. Además, de los mitos y rituales de las comunidades indígenas de América, Asía, África y Oceanía, de los cuales informaban los "libros de viaje", redactados por los exploradores incorporados a las empresas de expansión colonialista. "Lo que se descubre es la imagen de un arte antes del arte —escribe Starobinski— de una poesía anterior a cualquier regla de composición. En esta "barbarie", se reconoce con placer una grandeza y una energía que las lenguas civilizadas han dejado de poseer."[35]

Todo este gran torrente de anhelos y preocupaciones van a girar en torno de la posibilidad de gestar una "*nueva mitología*", apta para expresar los deseos y las angustias, históricos y religiosos, de una modernidad racional, que ya presenta los agudos traumas del proceso de *desencantamiento* del mundo al que la naturaleza se halla sometida, experimentando el "gran malestar" de la crisis de las promesas tanto de la escatología de las Iglesias cristianas como de los recientes idearios salvíficos, científico/materialistas del Progreso.

El cauce problemático hacia una "*re-mitificación*" orienta no sólo a las tentativas poético/literarias y filosófico/estéticas sino, también, a las realizaciones de la música y la pintura —muchas veces aludidas como las "artes románticas por excelencia"— hacia la común persecución de la "superación hacia el infinito de la finitud de la forma", ya proclamada por Schiller. Éste será el manantial dramático del que abreve la "*Moral* de la Naturaleza", que aquí específicamente nos interesa. Sin perder de vista el anterior transfondo de profunda *crisis de sentido* religioso/espiritual y político/cultural que transversa de cabo a rabo la rebelión romántica, y que convierte, de hecho, a las aventuras de sus artistas —experimentados por existencias muy jóvenes, *desesperadas*, que perecieron muy tempranamente ante su "inadecuación" a un mundo devenido en insoportable—,[36] en auténticas búsquedas gnósticas modernas.

[35] *Ídem*., p. 512/13.

[36] De ahí, que una de las imágenes de la época romántica, que reflejan más el *pathos* de los jóvenes poetas y artistas frente al mundo mercantilizado, bélico, autoritario y represivo que les rodeaba, sea la contenida en una anotación hecha, en su *Historia del*

Resulta aquí digno de atención, el planteamiento sobre el Romanticismo confeccionado por el historiador del arte Hugh Honour, quien desarrolla su análisis enfocado en las artes plásticas —arquitectura, escultura, pintura— a partir de la articulación de siete problemáticas fundamentales, que serían diferenciables y que estarían, significativamente, entrelazadas: "La moral del paisaje"; "La música congelada"; "Los últimos encantos de la Edad Media"; "La sensibilidad hacia el pasado"; "La causa de la libertad"; "La vida del artista" y "La vía misteriosa".[37]

Es en este trayecto de tópicos característicos de la plástica romántica donde tiene lugar la apasionada polémica estético/artística en torno de la significación y valorización del estilo Neo-gótico, que cobra un relieve inusitado y produce, efectivamente, un prolífico cúmulo de *revivals*, es decir, de recreaciones de los "últimos encantos de la Edad media", evocados por las ruinas, que permitían intuir e idealizar la existencia de un Cristianismo "genuino", aún no corrompido por la esclerosis clerical, en el que comulgaban el arte, la religión y la vida comunitaria. Tal es el caso de las obras de Turner y Friedrich arriba comentadas; "neo-goticismo" cuyas manifestaciones pueden ser rastreadas durante los siglos XVIII, XIX e, incluso, XX, pertenecientes a lo que R. Rosenblum denomina como "tradición del Romanticismo nórdico" dentro del arte moderno.[38] Lo mismo sucede en la deriva gótica que afluye intensamente en la ar-

Romanticismo, por T. Gautier: "Verdaderamente, en la noche se oía estallar la detonación de las pistolas solitarias…".

[37] Hugh Honour, *op. cit*. Asimismo, es aleccionador contrastar y complementar estos siete tópicos característicos según Honour, con los seis grupos temáticos propuestos por Alexander Rauch, en "Neoclasicismo y Romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones (1789-1848)". Texto editado por Rolf Toman en *Neoclasicismo y Romanticismo*…, pp. 318 a 479. Para A. Rauch, las seis nuevas temáticas que diferencian a la pintura durante el período transcurrido entre finales del Rococó y la Restauración, son: "1. El Destino, su inevitabilidad, su horror y el pánico que ello produce; 2. Sublimidad y Soledad; 3. Sueño y Visión; 4. la Historia como modelo pedagógico, el Genio y la exploración de Egipto; 5. El Niño; 6. El mundo sano del estilo *Biedermeier*". Esta última, vista ya como temática de degradación y vulgarización del Romanticismo rumbo al *Kitsch*.

[38] R. Rosenblum, *op. cit*.

quitectura y el diseño Modernistas, en el movimiento denominado en Francia "*Art-Nouveau*" y en Alemania "*Jugendstil*".[39]

Refiriéndose al *neo-gótico* siglo XIX, proveniente ya de la segunda parte del XVIII, cuando se incrementa el descenso del gusto de los ideales neoclásicos a favor de los valores del arte cristiano medieval y S. T. Coleridge declaraba: "La arquitectura griega es un objeto; la gótica es una idea", H. Honour explica:

> En el siglo XIX, las posturas ante la arquitectura gótica oscilaron entre los extremos de la más acre hostilidad y la más rendida admiración, en tanto que las interpretaciones iban de lo mecánico a lo orgánico y, en último termino, a lo trascendental. Para unos era, por encima de todo, natural y recordaba a los bosques, con las ramas arqueadas de los árboles; para otros suponía el triunfo de la ingeniería y la inventiva humana. Podía resultar fantástica y satisfacer el gusto por lo grotesco, pero era también profundamente simbólica, compuesta por elementos cada uno de los cuales, de la encumbrada flecha de la torre a la gárgola de mirada maliciosa, tenía una significación religiosa sacramental. Algunos críticos veían en las iglesias cristianas góticas la expresión más sublime de la cristiandad. Para muchos protestantes, así como agnósticos y ateos, esos mismos edificios evocaban la oscuridad de la superstición medieval. Y tanto los alemanes como los ingleses afirmaban que el gótico había sido su estilo 'nacional' por excelencia, mientras que otros, en Europa y Estados Unidos, sostenían que era el único estilo auténticamente universal válido apreciado desde la Antigüedad, por tanto el estilo que los hombres del XIX "debían emplear". Pero también había quien lo consideraba una versión europea de la arquitectura islámica o una degradación de la romana. El gótico fue a la vez ensalzado y condenado como manifestación de la libertad artística y del sometimiento del artista a la Iglesia, como expresión del absolutismo político, la monarquía constitucional, el republicanismo y la anarquía.[40]

[39] Véase: Nikolaus Pevsner, *Los orígenes de la arquitectura y el diseño moderno*.
[40] Hugh Honour, *op. cit.*, p.161.

Tal como ocurre, con la mayoría de las manifestaciones artístico/culturales de todos los tópicos del romanticismo, la visión del arte gótico no queda al margen de la oscilación y el desgarramiento en polaridades antagónicas de muy difícil y dramática posibilidad de conjunción. Tal vez, por ello mismo, lo más representativo que nos comunican sus artistas es la revelación de la *esquizofrenia* constitutiva —"herida romántica" le llama el mitólogo Andrés Ortiz-Osés—[41] de la *sujetidad* del hombre moderno, tanto en sus recreaciones antropomórficas, en pos de una renovada heroicidad,[42] como en sus visiones paisajísticas, en la persecución de un resquicio que sirva de "puerta de la percepción" para acceder a los secretos de la Naturaleza perdida. Ambas exploraciones terminan, a menudo, por encontrarse con la desolación, la crueldad y el abismo insalvable de la inhumanidad y el nihilismo. Para esto último, basta con mirar *Los desastres de la guerra*, grabados por Goya,[43] de los horrendos crímenes desatados por la invasión napoleónica de España; el cuadro *Cabezas cortadas* de Théodore Géricault (1791-1824), directamente tomado de los despojos humanos en la morgue, que trae a la mente la época del Terror jacobino; o el cuadro sobrecogedor de Turner titulado *El barco de esclavos, traficantes de esclavos arrojan a los muertos y agonizantes por la borda, se acerca un tifón*, pintado en 1840 (fig. 7).

En este sentido, coincidimos plenamente con la tesis principal sostenida por Rafael Argullol, en *La atracción del abismo*, acerca de que el ansiado "retorno a la Naturaleza", perseguido tenazmente por el pai-

[41] Andrés Ortiz-Osés, *La herida romántica. Salir del almario*.

[42] Recordemos, la re-configuración de los mitos heroicos y a la vez anti/heroicos de Prometeo, Satán, Caín, Job, Fausto, Don Juan y Empédocles – en donde el rebelde es al mismo tiempo la víctima; de los mitos del Andrógino y el Doble; del Eterno/Femenino; del mito de Orfeo, Homero, Ossian, Dante, Shakespeare o Tasso, como prototipos del artista. Que no sólo invadirán la literatura sino las composiciones musicales (de los *Poemas Sinfónicos* de Liszt, las *Lieder* de Schubert hasta el ciclo operístico wagneriano de los *Nibelungos*) y las pinturas (de Ingres, Delacroix, W. Blake, Fuseli, D. Gerard… hasta los Prerrafaelitas y G. Moreau). Asimismo, muchos artistas no se resistieron a fabricar a Napoleón como un mito. Véase, Bonnefoy, Yves (dr.), *op. cit*., Cap. IX, 2.

[43] Para el análisis del romanticismo *sui géneris* de F. Goya, Jorge Juanes, *Goya y la modernidad como catástrofe*.

sajismo romántico, sólo puede ser comprendido a cabalidad, como surgente de la aguda "conciencia de la escisión" entre la Naturaleza y el hombre. Esta conciencia ya encontraba sus primeras expresiones en el Manierismo posrenacentista, pero será expresada hasta sus últimas consecuencias en los itinerarios dramáticos del *paisaje romántico*:

> Junto a la Naturaleza saturniana y liberadora se halla una Naturaleza jupiterina y exterminadora que destruye cualquier proyecto de totalidad. De ahí que sea completamente errónea una interpretación "bucólica" del paisajismo romántico, pues en éste se halla siempre una doble faz, consoladora y desposeedora. Por eso, en la pintura del Romanticismo son indeslindables el "deseo de retorno" al Espíritu de la Naturaleza y la conciencia de la fatal aniquilación que este comporta.[44]

3

Como se puede apreciar, en la pintura de la *Romantic Era*, junto a la prolífica continuidad del motivo arcádico de los paisajes con arquitectura (*architekturmalerei*) de Grecia y Roma Antiguas, recreado desde el Manierismo hasta el Neoclásico (Nicolas Poussin y Claudio de Lorena), se producen en gran abundancia las idílicas visiones de una Edad de Oro medieval y cristiana. En ellas despuntan las agujas de fronda en filigrana de sus catedrales y los robustos torreones almenados de sus castillos, coronando los caseríos de los Burgos; recreaciones precedidas, *avant la lettre*, por el paisajismo manierista holandés y alemán de Joachim Patinir, A. Altdorfer y P. Bruegel, entre otros. Aunque, también, más mística e inquietante, por la pintura de El Greco de la

[44] R. Argullol, *op. cit.*, pp. 24/25.

Vista de Toledo.[45] Estas recreaciones idealizantes del gótico,[46] que a veces abarcan autónomamente la totalidad del cuadro, y otras funcionan como telón de fondo para escenas heroicas de cruzados y caballeros en batalla o en la corte, escenografía para escenas bíblicas o novelescas, poco después, en el contexto de la Restauración europea, comienzan a extenderse como versiones plásticas de un culto "gótico/nacionalista", o de un romanticismo debilitado francamente arcaizante, cuando no de un gusto restauracionista endulzocorado, como es el caso de los pintores germánicos llamados "Nazarenos".

Ahora bien, dentro de esta vertiente de ascensión catedralicia y ensueño medievalizante que más allá de la Ruina rehace milagrosamente el espíritu "vivificado" de la aparición arquitectural de la iglesia en medio de la naturaleza, siempre con la fuerza depurada de su original estilo, pueden situarse un conjunto de obras del propio C. D. Friedrich. Destaquemos, entre ellas: *El Paisaje de invierno con iglesia* (1811); la *Visión de la Iglesia Cristiana* (1812) y la *Catedral* (1818).

En el *Paisaje de invierno con iglesia* (fig. 8), como indica J. C. Jensen, aparece por vez primera, en la obra de Friedrich, la iglesia gótica

[45] Ver, Doménikos Theotokópoulos, El Greco: *Vista de Toledo*, 1595, óleo/lienzo, (121,3 x 108,6 cm), New York, The Metropolitan Museum of Art.

[46] Consignemos aquí una mínima constelación de pintores representativos dentro de la abundante tendencia "neogótica" romántica presente en sus obras: Karl F. Schinkel, E. Ferdinand Oehme, Eugen N. Neureuther, Carl Wagner, Carl G. Carus, Franz Pforr, F. Overbeck y Julios Schnorr Carolsfeld (estos tres últimos pertenecientes a los "Nazarenos", hermandad de pintores paralela a los "Prerrafaelitas" ingleses, estos considerablemente más originales), Philipp Veit, Carl P. Pohr, W. von Schadow, Karl Blechen, Ludwig Richter y Moritz von Schwind, todos ellos, en Alemania. En Inglaterra: John Sell Cotman, John Constable, Clarkson Stanfield, John Martin, Samuel Palmer, el propio J. M. W. Turner y John Ruskin, Charles Lock Eastlake y los Prerrafaelitas: Daniel Gabriel Rosseti, Edward Burne-Jones, John Everett Millais, William H. Hunt y Ford Madox Brown. En Francia: Francois Gérard, Horace Vernet, Pierre-Paul Prud'hon, Théodore Chassériau, Victor Orsel, J. A. Dominique Ingres, Marie-Philippe Couperie, Théodore Gudin, Eugene Delacroix, Paul de la Roche y Théodore Rousseau. En Escandinavia : Johan Christian C. Dahl, Christoffer W. Eckersberg y Massimo D'Azeglio. En España: Jenaro Pérez Villamil y Mariano Fortuny. Véase, H. Honour, *El Romanticismo*; Norbert Wolf, *Painting of the Romantic Era* y, Toman, Rolf (ed.), *op. cit.*

como una "visión celestial", y tal vez desde nuestro punto de vista, más sugestiva y sutil, en comparación con las otras pinturas señaladas. El pintor hace saltar nuestra mirada a través de los planos discontinuos del paisaje, la desliza en el aire por medio de la disolvencia y fusión de las tonalidades y los matices del color. El paisaje es atravesado de lado a lado por la sucesión en diagonal de promontorios nevados en la ventisca, hasta el fondo brumoso donde el horizonte se transmuta en cielo. El níveo color iluminado del primer amplio plano conforme se aleja va convirtiéndose en gris/violeta, cada vez más intenso, hasta adquirir, suavemente, las tonalidades rosadas emitidas por el sol. El crudo frío que transmite el cuadro no puede ser más extremo, sin embargo, los destellos de luz sobre las rocas y el grupo de abetos escarchados, en primer plano, en consonancia con los tonos rosados del último, atemperan la escena, la llenan de una especial calidez interior.

Es desde el transfondo de la niebla que emerge flotando el espectro de la iglesia, una visión que, de un instante a otro, puede desvanecerse de nuevo en la densa bruma violeta. Ciertamente, la consistencia etérea de la fragmentaria aparición arquitectónica del templo, lograda por Friedrich, le otorga la altura de un eco numinoso que en el cielo responde a la plegaria que musita el hombrecillo recargado en la roca. El hombre ha arrojado sus muletas, que yacen en la nieve, y con las manos juntas ora a un crucifijo erguido entre los abetos. La disposición de los triangulares pinos con sus afiladas ramas, formando un sencillo altar natural, replican en una armonía en diagonal la visión milagrosa de la altísima iglesia y, simbólicamente, parecen realizar la comunión de una plegaria pronunciada por todo el paisaje.

Lleva razón J. C. Jensen al contrastar este cuadro de *Paisaje de invierno con iglesia*, con el otro lienzo del *Paisaje de invierno*,[47] pintado por Friedrich en el mismo año de 1911, pues, en esta última pintura reina un panorama por completo desolado y es uno de los mas pesimistas de toda su obra. Dice Jensen: "el hombre, que camina inclinado apoyándose en un bastón, contempla angustiado la extensión infinita de

[47] C. D. Friedrich: *Paisaje de invierno*, 1811, óleo/tela, (33 x 46 cm). Ver: N. Wolf, *op. cit*., p. 41.

la muerte".[48] Aquí, en una hora escéptica de Friedrich, coinciden la destrucción de la naturaleza y su des-divinización en un cielo ya no como "vacío preñado", sino en la nada de un azul/verde oscurecido y homogéneo. Es como si de pronto, nos topáramos con el paisaje que sigue a la triste caída del telón en *El jardín de los cerezos*, de A. P. Chejov.

Sin duda, uno de los motivos centrales en la simbólica de C. D. Friedrich es la "cruz en la montaña", o la "cruz en el paisaje", el cual, como ocurre con los veleros en el mar contemplados por personajes apostados en la playa, se repite en variadas versiones, a lo largo de su obra. Como habíamos señalado, el motivo de la cruz en la montaña es el tema mismo del polémico *Retablo de Tetschen*, de1807/08 (fig. 6)[49] que, a su vez, tiene como antecedente un dibujo a la sepia, *La cruz en la montaña*[50] confeccionado dos años antes, en 1805/06. En esta primera versión, ya se encuentran solucionados tanto los elementos como el esquema compositivo esencial de la escena que prevalecerán en el retablo. Sin embargo, la impactante proyección que adquiere el motivo en *El Retablo de Tetschen* es contundente. En principio, su disposición se sitúa vertical sobre el soporte en arco de medio punto; el pintor nos enfrenta, así, directamente, con el macizo rocoso sobre el que se yerguen los abetos ascendentes hasta el alto crucifijo en su cúspide. No habiendo suelo visible, nuestro punto de vista se desliza aéreo. No hay, además, ni un hombre en el paisaje. Esta "des-antropomorfización" hace parte del escándalo y el entusiasmo suscitados entre sus detractores y sus defensores. La pintura es una sinfonía solitaria que se desenvuelve entre los árboles, la montaña, el cielo atravesado de nubes, el resplandor del sol y el crucificado. Esto es lo inédito de la visión emocional y meditativa, que nos da a mirar Friedrich, en esta pretendida imagen concebida para estar en el centro de un altar: el "Hombre/hijo de Dios" abandonado por los hombres y de cuyo sacrificio sólo queda como testigo la "música silenciosa" de la Naturaleza.

[48] J. C. Jensen, *op. cit*., pp. 164/65.

[49] Véase: (fig. 6) y nota anterior 27.

[50] C. D. Friedrich: *La cruz en la montaña*, 1805/06, lápiz/sepia/papel, (64x93,1 cm). Ver: N. Wolf, *op. cit*., p.29.

El propio Friedrich dice acerca del cuadro:

> Sobre la cima se aprecia, erguida, la cruz rodeada de abetos siempre verdes; hiedra siempre verde rodea el tronco de la cruz. El sol cae dorado y en la púrpura del atardecer brilla Cristo en la cruz. La cruz: nuestra fe en Jesucristo es inquebrantable. Siempre verdes a través de todos los tiempos, se alzan los abetos alrededor de la cruz, como la esperanza que los hombres tienen puesta en El crucificado.[51]

No obstante, como advierten N. Wolf y J. C. Jensen en sus monografías sobre el pintor, las significaciones contenidas en *El Retablo de Tetschen* son polivalentes y llenan la pieza de peculiares tensiones. Por nuestra parte, muy sintéticamente, nos limitamos a observar: la intensa ambivalencia lumínica de un crepúsculo que, simultáneamente, da la impresión de un amanecer —concentración de la luz en medio de la continuidad de las amplias áreas cromáticas, tan específica de la pintura de Friedrich— que, brotando detrás de la pedregosa montaña, la deja a contraluz, mientras los rayos luminosos de un sol que queda escondido colorean de púrpura el oleaje de las nubes. Esta misma radiación es la que salpica de destellos el cuerpo del Cristo. Así, no sólo la hiedra verde, que crece enredada al tronco de la cruz, realiza la transfiguración de la resurrección de la vida en medio de la muerte sino, sobre todo, el toque de luz que convierte a un tosco "crucifijo del camino" en un Cristo en vivificado sacrificio —como años más tarde, hará Paul Gauguin, en la Bretaña, con su *Cristo amarillo* (1889)[52] impregnado de patetismo. Aquí, en el retablo de Friedrich, el panteísmo de la Naturaleza se halla insuflando de vida a la fe cristiana. La unión de ambas devociones, en estado silvestre, se libera de cualquier institución eclesial.

Además, a diferencia del lienzo de la *Abadía en el robledal*, en la que los robles mortecinos del paganismo germano quedaban atrás, y lo mismo iba quedando la ruina gótica, aquí, en *El Retablo de Tetschen*, el

[51] C. D. Friedrich, citado en N. Wolf, *op. cit.*, p.29.

[52] Paul Gaugin: *El Cristo amarillo*, 1889, óleo/tela, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, USA.

bosque ascendente de verdor perene de los abetos converge en la conjunción reviviscente del cristianismo, en su instante mistérico supremo. Aunque, también, desde nuestra recepción actual del retablo, podríamos sugerir otro sesgo menos esperanzador. Pues es como sí Friedrich, con su pintura, hubiese dialogado con aquella tremenda y polivalente frase de Pascal, anotada en sus *Pensées*: "Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo" —que en nuestros días, cobra renovada inminencia, pues ese 'fin del mundo' tiende cada vez más a converger con la amenaza del efectivo fin planetario de la unidad vital [ecológica] de la Naturaleza.

Es significativo que el momento histórico/político en que el pintor confecciona su esperanzador y heterodoxo *Retablo de Tetschen*, coincida con los impulsos de liberación nacionalistas prusianos y suecos, que abogaban, también, por una nueva reforma "neo-protestante". C. D. Friedrich, al igual que J. G. Fichte, F. D. Schleirmacher, Arndt, W. von Humboldt y Kleist, entre otros, albergaban la esperanza en un pronto resurgimiento de los valores patrios. Pero, incluso dejando al margen estos condicionamientos político/ideológicos puestos en juego alegóricamente por Friedrich, *El Retablo de Tetschen* no deja de transmitir, hasta nuestros días, el anhelo de renovación religiosa que impregnó a toda la Era romántica, en la que el contacto con la Naturaleza oficiaba de guía —según, Schleirmacher (1768-1834): "La contemplación del Universo[…] es la fórmula más general y más elevada de religión"—, emitiendo su oráculo con una potencia más prístina y energética que las figuras canónicas consagradas por cualquiera de las ya anómicas Iglesias existentes.

Por otra parte, respecto del marco dorado de la pintura, tallado por el escultor Gottlieb Christian Kühn, siguiendo indicaciones del propio Friedrich —con el triángulo del ojo de Dios lanzando rayos de luz como símbolo de la Trinidad, flanqueado por una espiga y un sarmiento de uvas en la base y con sus columnas laterales en forma de haz de palmas que coronan el arco con cinco querubines y una estrella de plata— no viene sino a adaptar el lienzo como dispositivo litúrgico y, en verdad, a recargar retóricamente lo que ya revela y vela de por sí la sola pintura. En todo caso, el conjunto conformado por la pintura y su marco dorado nos conectan con la estética pictórica de Phillipp Otto

Runge (1777-1810), en la que el arabesco floral, los ángeles-niños y el paisaje se combinan para intentar representar toda una cosmogonía orgánico/sacra, alegórica a las "estaciones/espirituales" de la Naturaleza.[53]

Hay otras dos versiones del tema de "la cruz en el paisaje", que no dejan de ser impresionantes y que quiero mencionar. Una de ellas, es *Niebla matinal en la montaña*,[54] de 1808, en la que predominan los azul/gris/blancos de la atmósfera de neblina, arrastrados velozmente por el viento contra el promontorio montañoso que se vislumbra en lo alto; su ascenso también sigue un sentido diagonal, pero en oposición a la bruma. Por aquí y por allá, entre las azuladas ráfagas, aparecen las copas del bosque de pinos que crecen en las faldas de la montaña. Es un cuadro en el que, el *essfumato* de la niebla, que todo lo abarca y parece rebasar los límites de la tela, posee un notable dinamismo dentro de la habitual cadencia relentizada en que se mueven la mayoría de las escenas de Friedrich; donde la cruz, situada en la altísima cumbre, diminuta en la inmensa distancia, apenas se distingue como un punto de orientación muy remoto y de difícil acceso, en el transcurso de los difusos senderos. En medio de este panorama, la fe del peregrino parece tener que afrontar una verdadera hazaña de alpinismo para alcanzar la sagrada cúspide. En la otra obra, *La mañana en el Riesengbirge* o *Amanecer en las montañas gigantes* (1810/11) (fig. 9), el salto hacia un paisaje "*sublime*" —en la acepción dada a esta noción por Edmund Burke (1729-1797), de la grandiosidad abismal de ciertos fenómenos de la naturaleza: las altas montañas, el mar embravecido, un bosque incendiado o cualquier manifestación y catástrofe natural que desbordan con su tremendo espectáculo los límites racionales de la conciencia y conducen a su captación emocional, provocando estados psicológicos concomitantes de "dolor" y "placer", de pena y peligro, que estimulan las "facultades del alma"—[55] se hace manifiesto en todos y cada uno de los elementos de

[53] Para un análisis de las claves de la obra de P. O. Runge: J. Arnaldo, *Estilo y Naturaleza*…, cap. 1 y 2.

[54] C. D. Friedrich: *Niebla matinal en la montaña*, 1808, óleo/tela, (71 x 104 cm), Rudolstadt, Staatliche Museen, Scholss Heidecksburg. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p.27.

[55] Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo*

su composición. Esta obra prefigura, incluso, el onirismo paisajístico que desarrollará, posteriormente, el Surrealismo, de Max Ernst, R. Magritte, Y. Tanguy, S. Dalí y J. Miró, entre otros.

En *La mañana en el Riesengbirge*, el abrupto primer plano rocoso marrón, sinuosamente, nos conduce al crucifijo, el cual, al modo de un acantilado, impulsa nuestra mirada más allá del precipicio que se abre hasta la visión de cimas montañosas sucediéndose entre la neblina; como el oleaje azul/gris de un mar que se extiende al infinito, un panorama inmenso, análogo al que nos ofrece, con audaz acercamiento, el famoso cuadro de *El viajero mirando un mar de nubes* (1818). En las puntas de las peladas rocas, una mujer rubia, de vestido ligero, toma de la mano y atrae hacia la cruz a un hombre que asciende. Sus figuras son casi siluetas demasiado alargadas, sus acciones en medio de la silenciosa desolación son a un tiempo conmovedoras y alucinantes. J. C. Jensen alude a la mujer como un símbolo del "Eterno Femenino" (*das Ewing Weibliche*), mediadora ante Cristo, sustrayendo al hombre de su atadura terrena para conducirlo al Redentor. Tal pareciera, que el pintor Friedrich toma, en este cuadro, la misma posición que F. Schelegel expresa en una carta dirigida a su amigo F. D. Sheleirmacher: "Yo no sé si podría adorar el Universo con toda mi alma si no hubiera amado jamás a una mujer".[56]

Regresando a las obras de Friedrich en las que la aparición de la catedral gótica, entre otras significaciones posibles, juega el papel de una regeneración de la tan ansiada religiosidad, en una época signada para los románticos por la nostalgia y a la espera de un "Dios venidero" al decir de Manfred Frank,[57] habíamos señalado la *Visión de la Iglesia*

bello y lo sublime, Sobre la recepción filosófica por I. Kant y por los románticos para fortalecer su 'estética del sentimiento', véase: J. Arnaldo, *Estilo y Naturaleza*…, cap. 1. Así como, muy especialmente la polémica de lo Sublime como clave de apertura de un "arte excéntrico", en: Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*, cap. III, pp. 55 a 144.

[56] Citado en: J. C. Jensen, *op. cit*., p.101.

[57] Manfred Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*.

Cristiana (1820)[58] y la *Catedral* (1818)[59], un par de pinturas no tan afortunadas dentro de la producción del artista y más afines al canónico tema del "Triunfo de la Religión" o "Apoteosis de la Fe", abundantemente cultivado por la tradición del arte cristiano. En *Visión de la Iglesia Cristiana*, dos grotescos druidas paganos son interrumpidos en el momento en que llevan a cabo un sacrificio y levantan los brazos en actitud de adoración ante la aparición de una iglesia gótica que se eleva hacia el cielo entre el humo de la fallida ofrenda, de modo tal que el mundo del pasado ancestral de la germanidad, más "primitivo", es superado en la síntesis más alta de la cristiandad que señala hacia la universalidad de su destino. El programa iconográfico que se impone Friedrich, lamentablemente, pesa demasiado en la obra y no deja de dar la impresión de una unión forzada entre horizontes contrapuestos.

Es preciso anotar aquí, que la relación de C. D. Friedrich con la arquitectura gótica era en gran medida profunda, la había estudiado, conocía sus claves constructivas y era tenido como un experto por sus contemporáneos. Ello se revela no sólo en como trabaja pictóricamente —con fina maestría— la ejecución de la *architekturmalerei* sino también, en como aparecen las iglesias del estilo coronando las ciudades que se encuentran en los fondos de varias de sus pinturas, por ejemplo, *En el velero* (1819), *Neubranderburgo* (1817), *Las hermanas en el terrado* (1820), *Praderas en Greifswald* (1822), *Greifswald a la luz de la luna* (1817), *Ciudad a la salida de la luna* (1817) y *Colinas y campo roturado junto a Dresde* (1824). Hay que agregar, también, de una factura decididamente Neo-gótica, los diseños elaborados por Friedrich del proyecto para la reconstrucción de la decoración interior de la iglesia de Santa María de Stralsund (el altar, el coro, la pila bautismal y el cáliz de comunión),[60] destruida durante la ocupación francesa, en la que la iglesia sirvió como almacén de heno para los caballos de la tropa.

[58] C. D. Friedrich: *Visión de la Iglesia Cristiana*, 1820, óleo/tela (66,5 x 51,5 cm), Scheinfurt, Museum Georg Schäfer. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p.61.

[59] C. D. Friedrich: *Catedral*, 1818, óleo/tela, (15,5 x 70,5 cm.), Scheinfurt, Museum George Schäfer. Ver: J. C. Jensen, *op. cit*., p.149.

[60] Los diseños se conservan en el *Nurenberg Germanisches Nationalmuseum*. Ver:

Capitulo aparte, aunque dentro el mismo anhelo de renovación artística, política y religiosa, es el que constituye, en la obra de Friedrich, su aproximación a los arcaicos monumentos megalíticos de los antiguos germanos. Imbuido por el espíritu del *ossianismo* nórdico y siguiendo las huellas de su maestro J. G. Quistorp, Friedrich emprende excursiones a los enterramientos prehistóricos de la zona de Pomerania, en varios períodos de su carrera. Entre las recreaciones de los sitios megalíticos, en los que veía el testimonio incólume de un pasado ancestral pagano/heroico, capaz de inspirar los esfuerzos de liberación patrios requeridos por su actualidad, Friedrich confecciona dos estupendos lienzos: *Monumento megalítico en la nieve* (1807) (fig. 10) y *Monumento megalítico en otoño* (1820).[61]

En los dos cuadros, el pintor configura el sentimiento de solemne respeto frente a la fortaleza del *dolmen* persistiendo contra el paso devastador del tiempo, sus peligros y cataclismos, tanto en el crudo invierno, rodeado de los viejos robles deshojados que resisten en medio de la nieve, como en el otoño sostenido entre sus grandes piedras, invulnerable al vendaval que asola la floresta a su alrededor. Friedrich, en estas versiones, solitarias y dramáticas, logra trasmitir el sentido de "*Kratofanía lítica*" (sobrecogedora aparición de lo sagrado a través de la Naturaleza), que originariamente, como han puesto de relieve los arqueólogos y los historiadores de las religiones, tuvieron estas estructuras funerarias prehistóricas. Mircea Eliade, llama la atención acerca de ello:

> La dureza, la rudeza, la permanencia de la materia representa para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía […] la roca le revela algo que trasciende la precariedad de su condición humana: un modo de ser absoluto […] la piedra protegía contra los animales, los ladrones, pero sobre todo contra la "muerte", pues, a semejanza de la incorruptibilidad de la piedra, el alma del difunto debía de subsistir por tiempo indefinido sin dispersarse […] tienen por finalidad "fijar"

J. C. Jensen, *op. cit.*, pp.159 y 161. N. Wolf, *op. cit.*, p. 49.

[61] C. D. Friedrich: *Monumento megalítico en otoño*, 1820, óleo/tela, (55 x 71 cm), Dresde, Staaliche Kunstsammulungen. Ver: N. Wolf, *op. cit.*, p.61.

> el alma del muerto y establecer un alojamiento que le mantenga en las cercanías de los vivos, permitiéndole influir en la fertilidad de los campos por las fuerzas que su naturaleza espiritual le confiere y le prohibía errar o hacerse peligrosa.[62]

Seguramente, esta conmovida captación de los adustos y toscos, pero impertérritos, megalitos tuvo su influencia cuando Friedrich pintó los cuadros:

Tumbas de los caídos por la libertad (1812)[63] y *Cueva con sepulcro* (*la tumba de Arminio*),[64] de 1813/14, ambos enterramientos situados en las anfractuosidades de la tierra, resguardados en el corazón del bosque y dedicados a la memoria de sus amigos y compañeros caídos en la lucha contra Napoleón. En su famosa pintura de la *Tumba de Hutten* (1823/24),[65] en el interior de una capilla gótica en ruinas, invadida de yerba y con una escultura religiosa decapitada, a la luz de la caída del sol crepuscular, un hombre, vestido a la usanza de los "libertadores", rinde tributo a los amigos perseguidos por el régimen restauracionista. Friedrich realiza estas obras elegiacas como un tributo a una memoria de heroicidad, que sería, a sus ojos, necesario reactualizar.[66]

---

[62] Mircea Eliade, *Tratado*… cap. IV. "Las piedras sagradas: epifanías, signos y formas", pp. 201-202.

[63] C. D. Friedrich: *Tumbas por los caídos por la libertad*, 1812, óleo/tela, (49,3 x 69,8 cm), Hamburgo, Kunsthalle. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p. 39.

[64] C. D. Friedrich: *Cueva con sepulcro* (*la tumba de Arminio*), 1813/14, óleo/tela, (49,5 x 70,5 cm), Kunsthalle, Bremen. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p.38.

[65] C. D. Friedrich: *Tumba de Hutten*, 1823/24, óleo/tela, (93 x 73 cm), Weimar, Staatliche Kunstsammulungen. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p. 59.

[66] Para profundizar en el contexto histórico/político que determina la peculiar concepción liberal/nacionalista de la "germanidad" sostenida por Friedrich así como por otros núcleos intelectuales y artísticos románticos alemanes, véase: J. C. Jensen, *op. cit*., cap. XVII. Aclarando que, aunque en esta etapa romántica, se estén elaborando muchos de los componentes simbólicos e ideológicos de la "Germanidad", estas concepciones distan todavía, en gran medida, del posterior batiburrillo agresivo, nacionalista y xenofóbico con el que como sabemos se verán troquelados, para la fabricación en el siglo XX del germanismo nazi de la 'bestia rubia'. Véase para esta problemática, Rosa Sala, *op. cit*.

De esta manera, como un afluente dentro del mismo cauce por arribar y reconstruir un "tiempo primordial" de los orígenes ancestrales "auténticos", cuando aún palpitaba la armonía *Arcádica* o "Edad de Oro" entre los dioses, los hombres y la Naturaleza —consonancia que, tal vez, al modo de una inocente intuición, nos fuera otorgada en las vivencias plenas de la infancia— no sólo se valoró en el Romanticismo de los países del Norte de Europa al Gótico frente al Renacimiento y el Barroco, sino que se retrocedió aún más en el pozo del pasado hasta remontarse a la Edad del Hierro, en la que habitaron los pueblos celtas, galos, germanos y vikingos; siempre con el espíritu, que podríamos llamar "*retro-progresivo*", de remontarse al pasado para encontrar signos de advenimiento que pudieran iluminar el futuro posible frente a un presente que dejaba mucho que desear.

La propia obsesión por llegar a los fondos más originarios de la Civilización Occidental, condujo a los artistas románticos de todas las áreas, a un redescubrimiento o re-invención de la Grecia Antigua, de la que al unísono se proclamaron herederos.[67] Este fervoroso redescubrimiento de la Antigua Grecia, también llevó a explorar a más profundidad sus etapas pre-clásicas y a revalorar sus raíces de componentes orientales. El culto que se profesó a Dionisos durante el Romanticismo y, sobre todo con la díada *dionisíaco/apolínea* de Nietzsche, fue parte de ello. Al mismo tiempo, este movimiento filohelénico —que, por lo demás, presenta hilos de continuidad con la admiración y los estudios ya desarrollados por el Neoclasicismo— esparció la simpatía y solidaridad de artistas e intelectuales con la causa contemporánea griega de la guerra de liberación contra la opresión turca; baste con recordar el cuadro *La matanza de Kéos*, pintado por E. Delacroix (1789-1863), o la

[67] En el propio catálogo de la obra de Friedrich, no obstante no ser éste un adicto al helenismo, como, por ejemplo, lo serán Goethe o Hölderlin, se cuenta con el cuadro: *Templo de Juno en Agrigento*, 1830, óleo/tela, (54 x 72 cm), Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p.86. Su autoría, sin embargo, ha sido controvertida, algunos la atribuyen al pintor A.C.G. Carus (1789-1869).

lamentable muerte del poeta Lord Byron (1788-1824) en Missolonghi, cuando acudía a unirse a la lucha de la resistencia griega.[68]

En la dirección de la primera vertiente indicada, es interesante señalar dos obras románticas de la pintura paisajista inglesa: *Stonehenge* (fig. 11) de John Constable (1776-1837) y *Stonehenge en el ocaso* (fig. 12) de J. M. W. Turner, que guardan paralelo con las dos pinturas del dolmen, arriba comentadas, realizadas por Friedrich.

Los más representativos paisajistas ingleses, Constable y Turner, excursionaron a *Stonehenge* y le dedicaron varios estudios. Las dos acuarelas escogidas resultan sumamente significativas y contrastantes. El *Stonehenge* de Constable, una acuarela pintada al final de su carrera, no oculta los contundentes brochazos y borraduras surcando de luz la oscura aguada del cielo —azul/morada/negra— que se conecta con la magnética fuerza de los toscos y desgastados trilitos, como si Constable percibiese un poder mágico/natural uniendo cielo y tierra, emanando de los monumentales vestigios y del que apenas se dan cuenta los paseantes que miran y dibujan las piedras. Como observa Kenneth Clark, en esta obra opera un sesgo compulsivo, místico, de romantización inhabitual en la pintura de Constable, la cual se encuentra mucho más, en sintonía con el espíritu del *Prólogo de las Baladas Líricas* de Wordsworth, que llamaba a captar la cualidad moral y espiritual de la Naturaleza desde la mirada de la vida humilde y rústica, "[…] porque en esa condición de vida rural nuestros sentimientos elementales coexisten en un estado de mayor sencillez y , en consecuencia, pueden ser comunicados con más fuerza".[69] En este sentido, se tienden lazos de afinidad entre el meridiano de "naturalismo lírico" que cultivó, con asiduo fervor Constable —en sus escenas aparentemente intrascendentes y triviales: un molino con niños pescando en el río, una carreta de heno, una vaca bebiendo en el estanque, hacinas de trigo recién segado, etc.—[70] y las búsque-

[68] Para esta temática, véase la documentada e ilustrada investigación de Fani-María Tsigakou, *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del Romanticismo*.

[69] Véase: Wordsworth y Coleridge, *op. cit*., p.23.

[70] Entre las obras del dominante estilo "naturalista lírico" de la pintura de J. Constable, podríamos citar: *Valle de Dedham*; *Barcas en el Stour*; *Construyendo barcas cerca*

das pictóricas francesas de Camile Corot (1796-1875) y Jean-François Millet (1814-1875) que, a su vez, se trasminarán al "*plein air*" de los paisajes de la Escuela de Barbizon y, en cierta medida, al paisajismo de los Impresionistas.

En la otra acuarela de Turner, la visión del grandioso *Cromlech* megalítico peca de un "naturalismo" lacónico hasta el límite. Se trata de una obra acabada en toda regla, a pesar de tener la soltura de un apunte. Sus tonos se equilibran según la temporada de seca, pardos y verdes deslavados, a la hora en que el sol mengua en un cielo azul/grisáceo de bajas nubes. Se impone la horizontalidad de las tramas continuas de color en la planicie; mientras, las ruinas —dejadas, ahí, con leves toques rectangulares de pincel sin repasar, parecen irse desvaneciendo. ¡He ahí la perspicaz sutilidad de Turner! La solidez cuasi-eterna de los ancestrales bloques de piedra, el milagroso santuario de los druidas es en el fondo muy frágil, se halla a punto de esfumarse como un espejismo. Tal vez sea la minúscula figura del hombre que lo atisba a lo lejos, el único sostén que le otorga consistencia real. Como en muchas otras ocasiones, la incisiva visión de Turner llega a ser melancólicamente trágica.

Hasta aquí hemos venido comentando algunas pinturas de C. D. Friedrich, a veces, apuntando relaciones con obras de otros artistas, siguiendo, sobre todo, el hilo conductor de la aparición del templo en ruinas milagrosamente re-integrado en la naturaleza, o bien, al fondo, como señal de guía de la travesía del paisaje. También hemos querido mostrar cómo estos motivos reiterativos en su pintura, van entrelazados al culto por el gótico, que emparenta al pintor de Greifswald con la tendencia hacia la ensoñación medievalizante tan difundida por sus vertientes nórdicas. En el caso de Friedrich, como hemos dicho, estas búsquedas convergen en su intento de renovar, simultáneamente, su heterodoxo cristianismo y la "germanidad", en el sentido de su unidad en la lucha por un nacionalismo de corte libertario. Sin embargo, estas tendencias no implican una línea programática a la que su obra tuviera

del molino de Flatford; *La catedral de Salisbury vista desde los prados*; *Caballo saltando*; *La carreta de heno* y *La esclusa*. Ver: K. Clark, *op. cit*., pp. 262 a 281.

que sujetarse, limitándose a ilustrarla. Por el contrario, se trata, sobre todo, de inquietudes, ideas e interrogantes puestas en juego, cada vez con cada nueva obra; es decir, que sólo cobran forma en la medida en que el pintor se las replantea pintando y, ello, según los pasajes que la Naturaleza —"fuente de inspiración suprema"— le va suscitando, en su arrobada y meditativa contemplación, intentando, en todo momento, no traicionar la autenticidad de sus revelaciones.

Nos encontramos así con que aquellas preocupaciones de índole tanto artística como religioso/existencial, que agitan el alma de Friedrich y las de varios artistas contemporáneos suyos, se hallan configuradas simbólicamente sólo según la totalidad singular e irrepetible del cuadro específico que consideremos. A lo largo de toda su obra, su honda religiosidad se manifiesta, fundamentalmente, como una *búsqueda*, a menudo, como zozobra, arrojada a una perpetua oscilación que, de pronto, se ve recompensada por visiones epifánicas o, por el contrario, con golpes de desolación por la ausencia de lo sagrado que, sin embargo, adviene a través de la Naturaleza. Recordemos, obras tan tristes como su temprana xilografía de la *Mujer (con el cuervo) al borde del abismo*:[71] su gran cuadro *El océano glacial (o el naufragio de la Esperanza)* (fig. 13), de 1823/24; *Esqueletos en la cueva de las estalactitas* (1834)[72] o el tardío *Paisaje con tumba, féretro y lechuza*,[73] de 1836/37. Estos últimos, momentos y parajes "sin Dios" en la búsqueda de Dios, en los cuales se enseñorea la muerte en el transcurso de una vida concebida como una *peregrinatio vitae*.

Así, el peculiar cristianismo de Friedrich no deja de estar signado por esa atmósfera generalizada de la época que tan acertada y sabiamente fue definida, por F. Hölderlin (1770-1843), como la Era del "*retiro de los dioses*", en el sentido tanto de su retraimiento de las imágenes tradicionales ya caducas de su manifestación entre los hom-

[71] C. D. Friedrich: *Mujer (con cuervo) al borde del abismo*, 1803/04, xilografía, (16,8 x 11,8 cm), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Ver: N. Wolf, *op. cit.*, p. 15.

[72] C. D. Friedrich: *Esqueletos en la cueva de las estalactitas*, 1834, tinta sepia/lápiz, (18,8 x 27,5 cm), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Ver: J. C. Jensen, *op. cit.*, p. 189.

[73] C. D. Friedrich: *Paisaje con tumba, féretro y lechuza*, 1836/37, tinta sepia/lápiz, (38,5 x 38,3 cm), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo,. Ver: N. Wolf, *op. cit.*, p. 84.

bres en las que se les venía rindiendo culto, ("los marchitos ídolos que inventa"), como en el de una condición histórico/existencial ocurrida ya desde hace mucho tiempo, y que Hölderlin tendía a identificar con la caída del mundo clásico/griego originario ("*Aórgico*") y el destierro de los hombres a la condición "*Hespérica*" de Occidente, a la que había que asumir y sobreponerse bajo el riesgo de su desolada libertad, atisbando las señales de lo sagrado a través del cosmos.

Echemos de nuevo una mirada a los cuadros de C. D. Friedrich que habíamos puesto en paralelo, el de la *Abadía en el robledal* y el de *El monje junto al mar*, ambos fechados entre 1809 y 1810. ¿Cuál cuadro viene primero y cuál después?

El que ha muerto viaja dentro del ataúd cargado por la procesión de frailes encaminándose más allá de las ruinas del robledal pagano y la abadía gótica, conducido hacia el destino final de su disolución en el seno del horizonte infinito de la Naturaleza.

¿Es acaso el mismo monje que meditaba sobre su destino en medio de la niebla, junto a ese "mar sin orillas" o "apocalíptico"? ¿O el orden es el inverso? El alma del que va dentro del féretro ya se ha liberado y, ahora, pasea en la solitud del enigmático "*más allá*" de un mar sin límites ¿el verdadero templo que corresponde a su alma transmundana? La secuencia queda indeterminada.

Lo cierto es que, como en el único *intérieur* que Friedrich pintó, *Mujer en la ventana* (1822) (fig. 14) —que trae a la mente los cuadros de J. Vermeer del mismo motivo, aunque aquí en un entorno mucho más modesto— en el que se representa, en la sobria habitación del taller del pintor, una mujer que está de espaldas y mira, por el hueco abierto de la contraventana hacia el paisaje de álamos de la ribera del Elba, dos veleros que pasan con sus velas plegadas y de los que sólo alcanzamos a ver los triángulos que dibujan sus mástiles y cabos, todo parece comenzar con una "llamada" al viaje. Ella y nosotros tendríamos que romper con el enclaustramiento y salir a la intemperie. Cual la *Mujer ante la salida (puesta) del sol*,[74] de1818/1820, levantar con ella levemente los brazos

[74] C. D. Friedrich: *Mujer ante la salida (puesta) del sol*, 1818/1820, óleo/tela, (22 x 30 cm), Museum Folkwang, Essen, Ver: N. Wolf, *op. cit*., p. 51.

y abrir las palmas de las manos en alabanza a los rayos del astro que iluminan y calientan el paisaje reverdecido. O, bien, ya vamos *En el velero* (1819),[75] surcando el oleaje del mar, unidos en pos del destino. Y nos sumergimos en la *Niebla* (1807),[76] tratando de atisbar, silenciosos y alertas, en el "afuera" del indefinido e imprevisible paisaje de nuestra propia embarcación, que se nos han vuelto desconocidos.

Lo cierto es que en la mística de heterodoxos rasgos cristianos, sostenida por Friedrich como un aventurarse de la pintura, sólo se accede a lo divino a través de la "*alétheia*" (de-velación, mostramiento) de la Naturaleza, es decir, de una divinidad que se revela en los jeroglíficos fenoménicos en el horizonte de un imaginario "*cosmoteísta*".[77] Esta travesía del pintor de Greifswald, relentizada, tortuosa, será, como veremos en el pintor nacido en el populoso y rudo barrio del Coven Garden, muy cerca del Támesis, J. M. W. Turner (mucho más inclinado hacia a una cosmovisión pagana) la audaz y desbordante trayectoria hacia un "cosmoteísmo" sin cortapisas. De hecho, hacia una visión trágica del destino humano en el torbellino desatado de las fuerzas naturales que, al mismo tiempo, cultiva y arrasa todas las *manieras* de la pintura de paisaje existentes hasta su época, anunciando las del porvenir.

[75] C. D. Friedrich: *En el velero*, 1819, óleo/tela, (71 x 56 cm), Ermitage, San Petesburgo. Ver: N. Wolf, *op. cit*., p. 50.

[76] C. D. Friedrich: *Niebla*, 1807, óleo/tela, (34,5 x 52 cm), Beldevere Galerei, Viena, Ver: N. Wolf, *op. cit*., p. 24/25.

[77] Considerando, además, como varios estudiosos han puesto en evidencia, que en su propio devenir, el Cristianismo para difundirse tanto en Europa como fuera de ella, fue teniendo que transformarse '*sincréticamente*', asumiendo en su seno las creencias míticas, rituales y simbólicas de carácter "Cósmico/Pagano" de los pueblos que va evangelizando. Véase sobre la temática, por ejemplo, Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, cap. x y Philippe Walter, *Mitología Cristiana*.

4

> […] cuando la tempestad desencadenaba
> entre las montañas sus ráfagas furiosas
> y el cielo me rodeaba con llamas, ah,
> entonces te veía alma de la naturaleza.
>
> Hölderlin (*An die Natur*)[78]

Al comienzo del presente ensayo, aludíamos a dos magistrales acuarelas de viejas iglesias ruinosas (figs. 1 y 2) pintadas por el joven Turner, respectivamente, a la edad de diecinueve y veintidós años. En el ínterin presenta, en la Royal Academy, su primer óleo, *Pescadores en el mar* (1796),[79] una marina nocturna iluminada por la luna. Tres años después, es elegido miembro asociado de la Academia. Ocho años más tarde, se le otorga por sus meritos la cátedra de perspectiva. Con el objeto de documentar estos cursos, emprende la serie de grabados conocida como "*Liber Studiorum*", que comprendía, en las técnicas de la estampa, todo el temprano pero ya rico y exhaustivo dominio del oficio conseguido por Turner en la acuarela y el óleo, tanto en la representación paisajística como arquitectónica. En efecto, J. M. W. Turner muestra un genio precoz, semejante al de Mozart. Su padre, que era barbero y pasará a convertirse, por el resto de su vida, en secretario y administrador de la casa y la obra de su hijo, pronto se da cuenta de la fuente de ingresos que esto representa y lo explota concienzudamente "con mayor provecho" que el padre de Mozart, como apunta K. Clark.[80]

[78] F. Hölderlin, *op. cit*., pp. 41 a 45.

[79] J. M. W. Turner: *Fishermen at Sea* (*They Cholmeley Sea*), 1796, oleo/tela, (91,5 x 122,4 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: M. Bockemühl, *op. cit*., p. 24.

[80] K. Clark, *op. cit*., p. 224.

Siguiendo el consejo de J. Reynolds de no estudiar a los antiguos maestros copiando sus cuadros, sino de aprender de ellos componiendo otras obras parecidas, análogas, en una justa ecuación entre academia e invención personal, el éxito cosechado por Turner, sobre todo debido a las acuarelas paisajísticas resultado de sus excursiones por las provincias inglesas y escocesas, siempre fue reconocido por el gusto del *establishment* de académicos y coleccionistas, de la misma manera que sus incursiones al óleo de empaque "sublime", arcádico o heroico, confeccionados *al estilo* de los grandes maestros del género (Veronés, Tiziano, Rubens, Rembrandt, Claudio de Lorena, J. van Ruisdael, N. Poussin). No obstante, hay que añadir que el "naturalismo" aplicado por Turner, en sus primerizas obras y en muchas posteriores, en todas sus etapas, dista mucho de ser simple, pues siempre estuvo imbuido por alusiones a la poesía de su época (James Thomson, Akenside, Byron, Wordsworth, Shelley, etc.), a la que asiduamente frecuentó, e inclusive ilustró, fiel al apotegma clásico de "*Ut Pictura poesis*", según el cual, el cuadro debe alcanzar a configurarse como una "poesía visible".

Sin embargo, muchas de estas obras y otras donde la libre experimentación pictórica de Turner alcanza sus cotos más altos, fueron acremente rechazadas y criticadas por el público y los críticos de su tiempo —tan confortablemente adaptados al calculado gusto Rococó/Neoclásico, algo empalagoso, de Reynolds, Gainsborough y G. Stubbs. Lo que más admiramos en la actualidad, como el dinamismo lumínico/atmosférico y la audaz interacción cromática de sus paisajes, fue denostado y satirizado por sus contemporáneos. A tal grado, que tres cuartas partes de los cuadros del pintor que más nos sorprenden no fueron exhibidos en su época, ni siquiera estaban montados y tardaron más de cincuenta años después de su muerte para que fueran vistos por otro ser humano.[81] Gran parte de la obra experimental y erótica de Turner, la mantuvo siempre bajo llave, creada para sí, sin mostrarla a

[81] K. Clark registra, *op. cit.*, p. 223: "[…] en la tardía fecha de 1939, se descubrieron cerca de cincuenta turners más en los sótanos de la *National Gallery*, enrollados y considerados viejas lonas alquitranadas. Una vez limpios, resultaron ser de esos turners que más nos dicen actualmente."

nadie. A su muerte, fue necesario remover el polvo acumulado durante cuarenta años en su casa siempre cerrada. "Acabo de visitar la casa de Turner —escribió el hermano de Ruskin—. Nada me había impresionado tanto desde Pompeya".[82]

El primer y ambicioso ciclo "heroico" al que se aboca Turner fue el de "Las Plagas de Egipto", en el que intenta ir más allá del "naturalismo lírico" de sus paisajes para, de acuerdo con los parámetros académicos de la época, hacer que el paisaje, conteniendo en su seno una escena humano/dramática, una lectura libre del episodio bíblico, alcanzase el supremo registro del cuadro "histórico", ya legendario y/o historicista. Con *La décima plaga de Egipto* (1802),[83] Turner muestra con creces que ha aprendido la manera de confeccionar una pintura elegiaca o "épico/sublime", al estilo modélico neoclásico de Nicolás Poussin (1594-1665), dispone con contundente equilibrio la composición de la topología de la antigua ciudad distribuida en el paisaje y deja que el plano medio sea invadido por la penumbra que proyectan las tóxicas nubes, iluminando, matizadamente, la terrible situación de las madres ante los cuerpos de sus niños muertos.

En la no menos terrible *Quinta plaga de Egipto* (1800) (fig. 15), Turner realiza un abordaje considerablemente más personal que anuncia rasgos que destacarán en su obra posterior. En este lienzo, el panorama de la llanura donde se aposenta la ciudad se expande a gran profundidad, las dinámicas turbulencias del cielo despliegan la magnitud de la catástrofe contra la geometría de la urbe centrada por una pirámide blanca. Nubes violentamente rasgadas se precipitan en tormenta mezcladas con el denso humo que se eleva pestilente, ensombreciendo e iluminando abruptamente distintas zonas del paisaje. Los contrastes cromáticos se intensifican. El punto de vista desde donde miramos el cataclismo, vuelve a estar en las afueras de la ciudad, el primer plano se abre con el camino que conduce a un puente, que cruza el oscuro cauce del río, entre las ramas quebradas de árboles arrasados. En la tierra

[82] John Rothenstein y Julio E. Payró, *Joseph Turner*.

[83] J. M. W. Turner: *The Tenth Plague of Egypt*, 1802, óleo/tela, (142 x 236 cm), Tate Gallery, Londres. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit.*, p. 43.

yacen cadáveres de hombres y de animales, una mujer lanza alaridos desconsolada; los destellos vibrantes de las pinceladas perfilan, aquí y allá, los míseros sucesos.

Michel Bockemühl, en su penetrante monografía de Turner, comenta acerca de *La quinta plaga de Egipto*: "El fenómeno […] de la aproximación del tema descrito a las cualidades estéticas de su descripción se manifiesta aquí de una manera tanto más incisiva; trátase de un problema típico del Romanticismo. En la bella descripción de la catástrofe asoma la naturaleza indómita a través de la unidad y el orden —artísticamente logrados— del cuadro."[84]

Pero, este des-centramiento de la noción clásica de "*Belleza*" que era el núcleo axiológico de la estética provocado por el creciente interés del Romanticismo por *lo característico*, *lo feo*, *lo grotesco*, *lo cruel* y *lo hórrido*, cualidades individuadas e irrepetibles de la realidad no susceptibles de ser reducidas a generalidades universales y armónicas abstractas y que sólo podían ser plasmadas por una expresividad original y libre, al margen de cualquier regla capaz de hacer acceder a nuestro espíritu a las experiencias extraordinarias de *lo sublime* y *lo maravilloso*,[85] no hará sino incrementarse, paulatinamente, a lo largo de la obra de Turner. Lo que resulta significativo, no sólo por sus contenidos temáticos sino por las alteraciones provocadas en la factura y estructura mismas de la pintura.

En el *Naufragio* (1805) (fig. 16), Turner va un paso más allá, ahora se encuentra, por así decirlo, en su elemento, el Mar, en la ocasión predilecta, cuando se ha desencadenado su furia. El pintor parece hacer caso del típico adjetivo homérico de "oscuro ponto". Tanto el agitado oleaje como el tormentoso cielo, que se hace eco del furor de Poseidón, se hallan teñidos de un inusitado negro/verdoso, que predomina en el lienzo y produce un matiz grisáceo en las salpicaduras de espuma. Sin umbral

[84] M. Bockemühl, *op. cit.*, pp. 224/225.

[85] "Si el valor estético reside en la actividad, si lo que cuenta es la expresión de una energía interna, el entero sistema de las categorías estéticas deberá quedar revolucionado por la transformación romántica, y el epicentro del terremoto deberá situarse en la noción central, la noción de *Belleza*. Hasta el Romanticismo esta palabra podía considerarse como coextensiva a lo estético; tras el Romanticismo dejará de ser posible tal consideración." —escribe: P. D'Angelo, *op. cit.*, cap. II, p.61.

previo, Turner nos arroja en medio del caos, del picado mar donde se debaten las lanchas de rescate, en medio de los tablones flotantes del barco hundido. Los náufragos se apiñan en las barcazas tratando de asir a otros ya sumergidos en la turbulencia. Toda estabilidad es precaria, el rombo amarillento de la tensa vela nos transmite la fuerza con que sopla el viento, nuestros ojos se mueven sin parar en direcciones contrapuestas, participando del vértigo de los que luchan por no irse a pique al siguiente vaivén de las olas. "Este cuadro —escribe K. Clark— es una de las primeras afirmaciones de Turner en el sentido de que las fuerzas de los elementos no podían plasmarse mediante esquemas tradicionales de la pintura paisajista. Cabe considerarla como uno de los primeros grandes cuadros anti-clásicos, basado en el interminable conflicto de la línea septentrional opuesta a la estabilidad mediterránea."[86]

A raíz de la Paz de Amiens, Turner puede viajar al continente y se aventura en su primera excursión por el oleaje montañoso del paisaje alpino. La poderosa experiencia, sazonada por el vértigo que le provoca la imponente geografía de alta montaña, queda plasmada en *El Puente del Diablo, St. Gotthard*[87] y *El paso de St. Gotthard*,[88] cuadros en los que recrea, desde distintos puntos de vista, el abismal desfiladero entre la niebla y la veloz caída de los arroyos. En el lienzo *La caída de una avalancha en los Grisones (cabaña destruida por una avalancha)*,[89] que parece estar basado en una experiencia real presenciada en Yorkshire, memorizada por Turner y transportada a los Alpes, la potencia del alud resulta incontestable por los precarios medios del hombre, un gigante pedazo de montaña desgajado, arrastrando consigo árboles agarrados a su masa, aplasta la cabaña, como sí fuese una caja de cartón. Jalonando todas las fuerzas precipitadas de rocas y nieve de la composición hacia la

[86] K. Clark, *op. cit*., p. 230.

[87] J. M. W. Turner, *The Devil's Brigde, St. Gotthard*, 1803/04, óleo/tela, (86, 6 x 64, 3 cm), Canada, Col. Privada. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p. 46

[88] J. M. W. Turner: *The Pass of St. Gotthard*, 1803/04, óleo/tela, (80, 6 x 64, 3 cm), Birmingham Museums and Gallery. Ver: Warrell, Ian,(ed.), *op. cit*., p. 47.

[89] J. M. W. Turner: *The Fallow an Avalanche in the Grisons (Cottage destroyed by an Avalanche)*, 1810, óleo/tela, (90 x 120 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: M. Bockemühl, *op. cit*. p. 15.

incidencia del impacto, *La avalancha en los Grisones*, no deja de recordar el trágico cuadro de Friedrich de *El océano glacial (o el naufragio de la Esperanza)* (fig. 13), por sus poliédricas formaciones orientadas de modo transversal. Ambas obras suspenden pictóricamente la masivas fuerzas elementales; aquella, cayendo en aceleración instantánea y, éste, en un lentísimo desplazamiento congelado y crujiente.

El mismo tipo de transposición, sostenido por la enorme capacidad turneriana de hacer apuntes *in situ* y rememorar sus vivencias, opera en su gran pintura "heroico/trágica", *Tormenta de nieve*, *Aníbal atravesando los Alpes* (1812) (fig. 17). En este cuadro recrea la guerra histórico/legendaria entre Roma y Cartago, queriendo establecer un paralelismo con el enfrentamiento entre Inglaterra y Francia en las guerras napoleónicas; incluso, añade un poema de su puño y letra, al que sintomáticamente titula *Fallacies of Hope* (Falacias de la Esperanza) aludiendo, por supuesto, a la devastación sufrida por los invasores cartagineses. En esta pintura, el efecto visual de la "totalización" de la dinámica del paisaje en tormenta, donde el disco solar brilla tenue, predomina sobre todos y cada uno de los detalles, contundentemente unificados por los contrastes lumínicos y sombríos de la materia atmosférica que adquiere, por sí misma, las proporciones de una lucha cosmogónica en la que el oscuro huracán devora la luz solar. Los cuerpos humanos, distribuidos en el irregular primer plano, son "zarandeados cual muñecas de trapo lanzadas por el aire…y a lo lejos (en un indefinido plano medio) el elefante del comandante invasor no pasa de tener el tamaño de un escarabajo ante la sombra, como una ave de rapiña, que levanta la nevada" —exclama Simon Schama.[90]

Por su parte, Kenneth Clark considera que, aquí, inaugura Turner un tipo de composición basado en el "v*órtice*":

> Este fue la expresión del profundo pesimismo de Turner, quien pensaba que la humanidad estaba condenada a girar sin sentido, último destino del hombre. Esta obsesión por el vórtice fue apoderándose de él cada vez con más fuerza con el paso de los años, de forma que

[90] Simon Schama, "J. M. W. Turner, *El barco de esclavos*", en *The Power of Art*, vol. 2

llegó a estar presente en composiciones de aspecto inocente. Obsesión que se observa por primera vez en su Aníbal.[91]

Saltemos ahora cronológicamente a treinta años de distancia, al famoso cuadro: *Tormenta de nieve —un vapor antes de entrar al puerto da señales antes de entrar a un paraje vadoso y avanza con sonda. El autor presenció la tormenta durante la noche en que el Ariel partió de Harwich* (1842) (fig. 18). Este título tan largo, que podría fungir como un guión para la filmación de un documental, nos conduce a una de las obras del "penúltimo período"[92] del prolífico Turner, en la que podemos comprobar hasta dónde ha llegado la voluntad de "autenticidad" romántica del artista aunada al máximo "refinamiento en el arte". Se trata de un lienzo presentado al público, de ahí el justificativo y espacioso título concedido para ser comprendido. Pero, en realidad, el cuadro compendia mucho de lo alcanzado por el pintor en sus trabajos experimentales, estrictamente privados.

Las líneas del epígrafe, redactadas por Turner a la cabeza de esta exposición, corresponden también a *Snow Strom*. El artista, a sus sesenta y siete años, emulando al Ulises homérico ante el trance de sucumbir arrastrado por la fascinación del canto de las sirenas, intenta decir, una vez más, lo que significa mirar hallándose en el corazón mismo de la furia y la tiniebla. Agudizando al máximo su poder de reviviscencia de una experiencia real, al mismo tiempo que impulsado por el vuelo del sueño, Turner utiliza los recursos de "composición de vórtice" y de contrastes contrapuestos. Hace que la soltura de las pinceladas, los toques de espátula y los dedos directamente moldeando la pasta de óleo, con sus violentos ritmos —ondulados, diagonales y rectos— confluyan en

[91] K. Clark, *op. cit*., p. 234.

[92] En esto, siguiendo el criterio del conjunto de estudiosos que organizaron la gran exposición antológica de Turner que tuvo lugar de junio a septiembre de 2008, en el *Metropolitan Museum of Art*, de New York, quienes distribuyen en siete períodos, bien definidos, la génesis del inmenso legado pictórico de Turner. Por ejemplo, las Galerías National y Tate, de Londres, poseen en la actualidad, unos trescientos óleos y veinte mil acuarelas de la mano de Turner. Véase, Warrell, Ian (ed.), *op. cit*.

un torbellino vertiginoso y ocupen la plenitud de lo visible. Todos los contornos figurativos son plasmados de acuerdo con su inmersión en el medio a través del cual son percibidos, nimbados por las corrientes de nieve, los nubarrones y el humo que rasgan el manchón azul de un cielo que apenas se vislumbra. Azotados por el viento y el oleaje, el mástil doblándose, la agitada banderola, las posibles paletas de la rueda de vapor, la chimenea, el casco del barco y su oscuro reflejo en el agua, todo ello, sólo lo adivinamos vibrando y desdibujándose, a través de la densidad matérica de las veladuras y las transparencias que entretejen la turbulencia de los elementos.

A pesar del largo título explicativo dado por el pintor, el *Snow Strom* fue recibido con desconcierto y malestar. La crítica lo calificó de "aglomeración de lejía y revoque" de "jabonaduras y blanqueo". Turner monta en cólera y les responde: "— ¡Jabonaduras y blanqueos! ¿Qué harían ellos ahí? Me pregunto cómo creen que es el mar. Ojalá hubiesen estado en él."

Sin embargo, era evidente que lo que el artista ofrecía a la visión no podía resultar sino desconcertante. En primer término, era el producto de sus múltiples exploraciones a la acuarela en Venecia. Gran parte de ellas, como dijimos, realizadas exclusivamente para sí mismo. En este punto, ocurrió lo mismo que sucedió a la obra de Cézanne, que la fluidez, inmediatez y transparencia inherente a la técnica de la acuarela, le provee de una inédita fuerza sintética y dinámica de disolvencia, delimitación y fusión de las zonas coloreadas, que le conduce a nuevas soluciones en la estructuración de su pintura (algo similar a lo que ocurrió al dibujo de E. Degas con el uso del pastel). Por lo demás, Turner siempre sintió una persistente afinidad por el entorno marítimo de Venecia. El mismo líquido móvil, difuminado y reflectante, se adecuaba de manera ideal a sus intuiciones y experimentos pictóricos. [93]

[93] Mencionemos algunos ejemplos, dentro del cúmulo de las Acuarelas de máxima radicalidad —colindantes, *avant le lettré*, con la Abstracción pictórica— confeccionadas por Turner, en distintos períodos de su obra: *Vista hacia el oriente desde la Giudecca* (1819); *San Giorgio Maggiore en la madrugada* (1819); *Trama de colores* (1819); *Crepúsculo con nubes oscuras* (1826); *Barco ardiendo* (1826/30); *Esbozo de edificios sobre*

De otro lado, a partir de sus acuarelas venecianas, en toda su obra van a ir acentuándose las cualidades que su más ferviente admirador y defensor John Ruskin (1819-1900), en su obra mayor *Modern Painters*[94] —dedicada fundamentalmente a la comprensión de la pintura turneriana— destaca como irreductiblemente originales e inimitables del pintor de Coven Garden, a saber: la *infinitud* y la *forma perpetua* de la "pintura del aire". Pues, la palpitación que impregna el paisajismo maduro de Turner, consiste en la infinitud y oscilación perpetua e indistinta a la que se hallan sometidas las formas. Dice Turner a un cliente insatisfecho: "lo indistinto es mi error".[95] Turner se encuentra conduciendo al límite la aventura "óptico/retiniana" de la pintura occidental post/renacentista —iniciada por la Escuela Veneciana de Giorgione, Tiziano y Tintoretto; en los Países Bajos: Rubens y Rembrandt; en España Velázquez y Goya; y sólo llevada a una frontera similar a la de Turner, por ciertas pinturas tardías de Monet y Bonnard. El "*abbozzare*"[96] turneriano alcanza tal perspicacia, que abrirá las "puertas de la percepción" hacia una nueva comprensión plástica del espacio que será investigada, después, por las sendas de la *Abstracción* artística contemporánea (W.

un lago o río (1834); *Crepúsculo* (1840); *Ciudad a orillas de un río con crepúsculo* (1833); *Interior de Petworth* (1830); *Vista de un canal lateral cerca del Arsenal* (1840); *Postes en el mar* (1835/40); *Claro de luna* (1840); *Lam. 9, ideas of Folkstone* (1845). Todas estas obras están reproducidas en M. Bockemühl, *op. cit*. [respectivamente, pp.: 34,35,37,38,41,45 ,47,52,60,62,65,68 y 75]. Sin olvidarnos del conjunto de audaces acuarelas en torno al incendio de la Casa de los Lores y los Comunes, 1834/35, "The Burning of the Houses of Parlament, 1834", reproducidas en Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., pp. 175 a 185.

[94] Véase, para la ubicación y comprensión de la labor del teórico del arte y dibujante John Ruskin, respecto de la obra de Turner: la introducción y los comentarios, desarrollados con gran lucidez y actualidad, por Dina Birch, en J. Ruskin, *Sobre Turner*.

[95] *Id*., p.55.

[96] *Abbozzare*: tejido de pinceladas que aparece, en la misma medida, abierto y conexo, suelto y transparente —que rompe con el contorno cerrado y delimitado por el dibujo lineal—, también, caracterizado por Ruskin como *confused modes of execution*, heredado del Barroco Veneciano y que a través de los más fuertes e ingeniosos coloristas románticos [Turner, Goya, Delacroix, Constable, Corot] impregnará a los Impresionistas y, a partir de ellos, al arte moderno. Para reconstruir las sendas de esta tendencia y su desarrollo posterior. Véase: Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*.

Kandinsky), y que indudablemente encontrarán en su obra una clave fundacional.

John Ruskin, el más relevante ensayista crítico inglés del arte durante la *Romantic Era*, en su brillante esfuerzo, de años, por crear un discurso capaz de expresar algo de la sutilidad revolucionaria implicada en las pinturas de Turner, visiones en última instancia "indecibles" acerca de la infinitud y energía peculiar que adquieren las formas en sus paisajes, escribe:

> […] si deseamos formarnos un juicio de la verdad de la pintura, sin referencia a la belleza de la composición o algunas otras circunstancias, acaso lo primero que debamos buscar sea, en un ámbito o en otro (hojas, nubes u olas), la expresión de infinitud siempre y por doquier, en todas partes y sus divisiones. Pues podemos estar bien seguros de que lo que no es infinito no puede ser verdadero.
> […]
> Y con todo ello, no carece de forma, sino que está lleno de indicios de carácter bárbaro, irregular, disperso e indefinido, lleno de energía de la tormenta, enardecido por su premura, y sin embargo retrocediendo a partir de su movimiento ante los intermitentes remolinos de la corriente de torcidos vapores que se lanzan azarosamente como las manos de los hombres, como desafiando a la tempestad, los chorros del torbellino, arrojados desde las rocas al rostro de la oscuridad que se aproxima, los cuales, más que cualquier otro carácter, dan cuenta de la elevada pasión de los elementos. Es esta forma inescrutable, inconexa y sin embargo perpetua, esta vastedad de carácter que se absorbe en la energía universal, lo que distingue a la naturaleza de Turner de todos sus imitadores.[97]

Como puede apreciar el lector, en esta cita de Ruskin se ponen de relieve los deslizamientos estético/artísticos prototípicos del Romanticismo en su concepción de la *Landscape painting* que hemos venido señalando a lo largo de nuestra exposición. Este proceso creativo —que

[97] J. Ruskin, *Sobre Turner*, pp. 62/36.

lejos de intentar lograr un reflejo "objetivista" y fidedigno, "realista" de los fenómenos empíricos de la naturaleza— consiste, más bien, en una *cosmovisión* que aprehende a la Naturaleza intentando unirse pasionalmente a ella, salvando la escisión que la vida civilizada ha interpuesto entre ésta y el hombre, para configurar una obra acorde y que, estilística y sentimentalmente, comunique al espectador con los misterios vitales, totalizadores e infinitos, irreductibles al dominio racional e inevitablemente in-intencionales y azarosos, pulsantes en el Universo. "Lo supremamente sublime no puede existir sin enigma", también escribe Ruskin. Tanto la pintura como la música y la poesía buscan contactar con la "fuente creacional" del caos/cosmos, y es en el modelamiento de esta energía inconsciente que entablan *correspondencias* para abrir las compuertas de la sensibilidad a su imprevisible e insondable enigma.

Para J. Ruskin, la pintura de Turner representa la forma suprema alcanzada para expresar visualmente la dinamicidad y esplendor inconmensurables que emanan del paisaje contemplado en la profundidad de su "potencia". Por eso, no duda en considerar que su alcance espiritual tiene las cualidades del *mito*, en su iluminación del destino del hombre, a pesar del arduo proceso que le costó a Ruskin abandonar sus convicciones cristianas iniciales y valorar, cada vez más, los componentes pagano/helénicos tan caros a la poética/pictórica de Turner,[98] mezclados con su "humanismo" romántico y una muy buena dosis de escepticismo.

A un siglo y medio de distancia, Michel Bockemühl, reflexiona sobre las implicaciones de construcción y recepción puestas en juego por la pintura de Turner, en cuadros tales como el *Snow Strom, el Yate aproximándose a la costa* (1835/1840),[99] *Paz-Sepultura en el mar* (1842),[100]

[98] Estos dilemas, experimentados por Ruskin, son analizados por Dina Birch, en *J. Ruskin*, *op. cit*.

[99] J. M. W. Turner: *Yacht approaching the Coast*, 1835/1840, óleo/tela, (102 x 142 cm), The Tate Gallery. Londres. Ver: M. Bockemühl, *op. cit*., p. 69.

[100] J. M. W. Turner: *Peace/Burial at Sea*, 1842, óleo/tela, (87 x 86,5 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: M. Bockemühl, *op. cit*., p. 72.

Interior en Petworth (1837)[101] o las citadas acuarelas venecianas, como por ejemplo, *Barco ardiendo* (fig. 24). Bockemühl escribe:

> Justo a la vista de estos cuadros se plantea irremediablemente la pregunta acerca de la relación que guardan la naturaleza tal como se vive y su representación pictórica. Ya la descripción superficial no puede separarse de la descripción de hechos que tienen que ver con la estructura del cuadro. Son sólo pequeños puntos de apoyo los que nos permiten imputarle a la obra una intención figurativa. Y resulta imposible correlacionar cada elemento pictórico con una representación de objetos. La estructura del cuadro tiene el efecto de disolver las ideas sugeridas por él. El espectador se ve obligado a modificarlas constantemente.
> […]
> Si un cuadro alcanza esta forma, no podría decirse que queda inconcluso, a pesar de que, según las normas "realistas", deba considerarse como tal. Gracias a estos cuadros el mirar y el comprender se ven transpuestos a la inconclusión del "principio".[102]

M. Bockemühl plantea que Turner, en su madurez, elabora cuadros cuya estructuración no consiste en una falta de "terminado" o "acabado", según el punto de vista del "verismo" clásico o el sentido común "realista", sino en la configuración de un "cuadro abierto". Asegura que, precisamente, deja abierta la tarea de interpretación de los elementos figurativos o "representativos", sintéticamente aludidos por el lenguaje o los gestos de la pintura, para ser realizada, casi por completo, por parte del espectador. Es desde las "abstracciones/plástico/simbólicas" —diríamos nosotros— pintadas por Turner, que el espectador es conminado al traslado "*imaginante*" al interior del "caos/cosmos" diseñado por el pintor para participar activamente en la correlación de su propia experiencia imaginaria con la Naturaleza y con otras obras de la historia de la

[101] J. M. W. Turner: *Interior at Petworth*, 1837, óleo/tela, (91 x 122 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: *Íd*, pp. 80/81.

[102] M. Bockemühl, *op. cit*., pp. 69, 73 y 79.

pintura. Se trata de que en la contemplación del cuadro, se experimente una aparición de formas en una suerte de *statu nascendi* perpetuo. Tal vez esto se evidencie, como nunca, en las enigmáticas obras tardías, de 1843: *Sombras y oscuridad - la tarde del Diluvio* (fig. 19) y *Luz y color (la teoría de Goethe) – la mañana después del Diluvio – Moisés escribe el Libro del Génesis* (fig. 20).

El enigma del lazo entre el cuadro configurado como "obra abierta" y el espectador, así como los esfuerzos interpretativos realizados por J. Ruskin para de-velar ante la ceguera de sus contemporáneos las virtudes de la extraña pintura de Turner, adquieren los rasgos de un espectador activo "ideal"; a pesar de la incomodidad y, a menudo, actitud hostil del propio Turner frente a lo que, para él, era una exagerada apología de su obra.

Ahora bien, provistos de estos elementos, podemos aproximarnos a una de las obras más terribles y controvertidas en la historia del arte, y realizada con dos años de anterioridad a *Snow Storm*. Nos referimos al lienzo, *El barco de esclavos, traficantes de esclavos arrojan a los muertos y agonizantes por la borda – se forma un tifón*, de 1840 (fig. 7). El artista la envía a la exhibición anual de la *Academy Art of London*, y no titubea en añadirle de nuevo un poema de su autoría, que abunda sobre el guión explicativo del título:

> ¡Todos a cubierta! ¡Plegad las velas!
> El malvado sol crepuscular y
> las nubes desgarradas anuncian
> la llegada del tifón:
> antes de que os barra de cubierta, arrojad
> por la borda a los muertos y los agonizantes –
> ¡Esperanza, vana Esperanza!
> ¿Dónde está tu mercado?[103]

Existe un contexto político/social concreto en la Gran Bretaña y una larga y firme convicción en la vida de Turner, a los que responde la

[103] Turner citado por M. Bockemühl, *Íd.* p. 92.

confección y la exhibición del *Slave Ship*.[104] Hacia el final de 1830, había culminado en Inglaterra el movimiento social de indignación moral contra la esclavitud, que concluyó con su abolición. Sin embargo, ésta no había cesado en los imperios portugueses e hispanos, ni en los Estados Unidos, lugares donde la esclavitud no sólo había sobrevivido sino que incluso prosperaba. En 1840, la indignación ético/política vuelve a manifestarse y se lleva a cabo en Londres un congreso internacional en contra de los gobiernos que permitían la trata de esclavos. Por su parte, Turner cultivaba una larga amistad con el radical Walter Fawkes, hacendado de Yoshire, de ideas humanistas y uno de los promotores más activos de las campañas abolicionistas. El pintor, desde hacía años, era partidario de la misma causa. La realización del *Slave Ship* fue la oportunidad esperada por Turner de expresar en pintura sus convicciones.

El artista elige retroceder en el tiempo sesenta años atrás, hasta un episodio de los más vergonzosos en la historia del Imperio Británico. En lugar de preparar una "auto-celebración" de la libertad actual inglesa, Turner decide retornar a una espina clavada en la conciencia nacional, intentando sobre todo no olvidarse de las víctimas. Típico de su manera crítica y de su vena sombría de ver el mundo,[105] recrea la victoria de la Batalla de Trafalgar en el momento de la muerte del almirante Nelson;[106] o la derrota de Napoleón en Waterloo, el anti-clímax del paisaje después de la batalla con las mujeres en la noche alumbrándose con

[104] En la reconstrucción de estos episodios históricos contextualizadotes, sigo muy de cerca la elocuente interpretación del *Slave Ship* realizada por Simon Schama, *op. cit*.

[105] Tampoco hay que olvidarnos de las dolorosas huellas inscritas en su experiencia personal: Turner creció y siguió frecuentando el "barrio bajo" de Conven Garden, y otros suburbios, donde los estragos de la brutal explotación y miseria de la vida de los trabajadores y los desclasados era la contraparte objetiva de la prosperidad industrial/capitalista de la Gran Bretaña, a lo que hay que añadir, la locura furiosa que afectó a su madre Mary Turner quien, en 1800, es encerrada en un manicomio, en el cual perece, cuatro años después, en la absoluta indigencia.

[106] J. M. W. Turner: *The Battle of Trafalgar, as Seen from the Mizen Straboard Shrouds of the Victory*, 1808, óleo/tela, (171 x 239 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p.77.

una tea entre las enormes pilas de cadáveres, en busca de sus perdidos seres queridos.[107]

El suceso al que alude el *Slave Ship* había ocurrido en 1781. El barco negrero británico *Zorn* estaba cerca de las costas de Jamaica. Después de un redituable viaje por África, llevaba un nutrido cargamento de esclavos, pero había problemas bajo cubierta, enfermos y agotados, morían más esclavos de lo normal. El capitán del barco, un tal Luke Collingront, hizo cálculos; su cargamento humano estaba asegurado, pero las compañías aseguradoras sólo pagarían por las muertes justificadas en alta mar, no por los que llegarían a morir al desembarcar en tierra. Entonces, el capitán fue bajo cubierta y sin piedad alguna seleccionó a 132 africanos, hombres, mujeres y niños, que encadenados de pies y manos fueron lanzados al mar infestado de tiburones. El horror moral desatado por la matanza en el *Zorn* fue un detonador para que miles de británicos abandonaran su indiferencia y se volvieran partidarios contra la esclavitud. El cruel asesinato de los 132 africanos no había sido en vano.

Como en los otros casos del Romanticismo pictórico radicalmente críticos, podríamos decir que encarnan una "épica sombría" o *trágica*, que recrean terribles acontecimientos de su contemporaneidad empleando todos los recursos de su saber artístico: Géricault con *La balsa de la Medusa*, Delacroix con *Las matanzas de Kéos*, Goya con sus *Fusilamiento del 3 de Mayo* y *Los desastres de la guerra*. Turner no se limita a la ilustración literal de un hecho histórico reciente, sino que despliega ante nuestros ojos una visión de dimensiones apocalípticas. El *Slave Ship* es un panorama al que concurren el martirio, el juicio y el castigo envueltos en el tifón que agita entenebrecidas olas, bruscamente iluminadas y hendidas por el resplandor de un crepúsculo esplendoroso y sangriento, como sí se tratará de una intervención divina (*kratofánica*) que abre en el seno del mar el infierno de la desesperación sin remedio de los hombres encadenados que se ahogan, al tiempo que son devorados por peces monstruosos y gaviotas voraces.

[107] J. M. W. Turner: *The Field of Waterloo*, 1818, óleo/tela, (147, 3 x 239 cm), The Tate Gallery, Londres. *Id*., p. 95.

En medio del turbulento oleaje, entre grilletes extrañamente flotantes, alcanzan a emerger las implorantes manos de los esclavos que se ahogan, cardúmenes de peces se encarnizan contra un cuerpo semihundido. Estas fieras marinas que atacan como pirañas, no son de una especie biológica reconocible sino, más bien, engendros aterradores y fantásticos que parecen extraídos de un Hades de Hieronymus Bosch.[108] La tromba marina se aproxima con gran fuerza por el lado izquierdo del cuadro y se cierne ya sobre el navío que intenta alejarse de su crimen, pero adquiere la apariencia de un barco fantasmal, cual el buque y la tripulación de la célebre *Balada del viejo marinero*,[109] compuesta por S. T. Coleridge (1772-1834).

Turner utiliza, intencionalmente, el término "Tifón" (*Typhón*) para nombrar al torbellino blanco/azulado/verdoso que se ha apoderado del mar y que se transmuta en rojos/naranjas, por el intenso resplandor blanco/amarillo de los rayos solares. El pintor pretende que resuenen las evocaciones mitológicas implicadas en la representación de la peripecia marítima, incrementando así sinfónicamente su dramatismo. *Typhón* o *Tifeo*, tal vez, el más monstruoso de los monstruos de la mitología griega, engendrado por Gea, o por Hera, para ser el gran antagonista de Zeus, al cual llega casi a vencer, poniendo en jaque a todo el orden olímpico. Tifón todavía sigue rugiendo, titánico, aplastado bajo el volcán Etna.[110] Sin embargo, en el lienzo del *Slave Ship*, Turner torsiona la

[108] Turner recurrirá varias veces en su obra a la invención de este tipo de 'leviatanes' de reminiscencia 'bosquiana', para darle un empaque mítico a los furores amenazantes del mar; por ejemplo, en su cuadro: *Sunrise with Sea Monsters*, 1845, óleo/tela, (91,5 x 122 cm). M. Bockemühl, *op. cit*., p.59.

[109] Samuel Taylor Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner", en Wordsworth y Coleridge, *op. cit*., pp. 59 a 101.

[110] Véase "Tifón" en: Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Latina*, p.516, donde, entre otras características, se le describe asi: "[…] Tifón era un ser intermedio entre hombre y fiera. Por la talla y fuerza superaba a todos los restantes hijos de la Tierra; era mayor que todas las montañas, y a menudo su cabeza tocaba el cielo. Cuando extendía los brazos, una de las manos llegaba a oriente y la otra, a occidente, y en vez de dedos tenía cien cabezas de dragón. De cintura para abajo estaba rodeado de víboras. Tenía el cuerpo alado, y sus ojos despedían llamas. Cuando los dioses vieron que este ser atacaba el cielo, huyeron a Egipto […]".

polaridad simbólica entre las fuerzas oscuras/caóticas y las fuerzas "cosmizadoras" de la luz, cuya oposición, habitual a su pensamiento, parece cesar en esta ocasión, pues Typhón es convocado por el propio Apolo/solar para acosar al barco maldito. Como si Apolo y Typhón se aliaran para condenar y castigar el nefando episodio.

S. Schama habla de la "luz cegadora… cual la mano de Jehová, que hubiera abierto un surco entre las aguas ardientes". John Ruskin, quien fuera dueño del cuadro durante mucho tiempo y pudo contemplarlo largamente, escribe:

> […] púrpuras y azules, las negras sombras de los escollos se lanzan a la niebla de la noche, se condensan frías y bajas, avanzan como la sombra de la muerte sobre el barco culpable, que se mueve trabajosamente en medio del fulgor del mar, inscribiendo con líneas de sangre el débil trazo de su arboladura sobre el cielo, rodeada de condenación en el espeluznante color que señala con horror los cielos y que confunde sus llameantes ondas con la luz del sol, y lanzadas a través de la desolada elevación de las sepulcrales olas, encienden el mar proceloso.
>
> Pienso yo que si hubiésemos de hacer descansar la inmortalidad de Turner en una sola obra elegiría ésta. Su audaz concepción ideal en el sentido más alto de la palabra, se basa en la verdad más pura, realizada con el conocimiento acumulado de toda una vida, su colorido es absolutamente perfecto, ni un solo rasgo falso o malsano en cualquiera de sus partes o sus líneas, y tan modulado que cada pulgada del lienzo es una perfecta composición […] la fuerza, la majestad, la nefanda condición del mar abierto, profundo, ilimitable.[111]

Por su lado, S. Schama valora el *Slave Ship*, en su "perfecto equilibrio entre mensaje y forma", como "la mejor pintura británica del siglo XIX", y se lamenta de que el cuadro no se encuentre actualmente en Inglaterra.

[111] John Ruskin, *op. cit.*, pp.92/93.

Es verdad que Turner, también, realizó sendas pinturas de paisajes/pasajes, con la implicada recreación pictórica de arquitecturas, propia o estrictamente "mitológicas", fundamentales para la comprensión de su obra, por ejemplo: *El Templo de Júpiter Panellenius*,[112] paralelo a las escenas bucólicas sobre el *Childe Harold's* de Lord Byron; *Dido construye Cartago, o el auge del Imperio Cartaginés*,[113] que donó a la *National Gallery* con la condición de que fuese colgado, como homenaje, junto al cuadro de su admirado Claude de Lorena (1600-1682), el *Embarco de la Reina de Saba*[114] y su contraparte melancólica, la pintura de *La declinación del Imperio Cartaginés*;[115] *La Bahía de Baia, con Apolo y la Sibila*,[116] posiblemente su mejor obra de tono arcádico, cuyo sereno horizonte se extiende a infinita profundidad;[117] *La Diosa de la Discordia escogiendo la manzana en el jardín de las Hespérides*,[118] con su famoso dragón encaramado en las rocas de un transpuesto paisaje, más bien, alpino; el *Ulises se burla de Polifemo-Odisea de Homero*,[119] que convierte al furioso Cíclope en la emanación humeante de un volcán, y en el cual se observa el pe-

[112] J. M. W. Turner: *The Temple of Jupiter Panellenius*, Restored, 1816, óleo/tela, (46 x 70 cm), New York, Richard L. Feigen. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p.71.

[113] J. M. W. Turner: *Dido bulding Carthage, or the Rise of the Cathaginian Empire*, 1815, óleo/tela, (155,5 x 232 cm), The National Gallery, Londres. Ver: M. Bockemühl, *op. cit*., p.23.

[114] Claude de Lorena: *Seaport with Embarkation of the Queen of Sheba*, 1648, óleo/tela, (148 x 193, 7 cm), The National Gallery, Londres. Ver: Warrell, Ian (ed.), *Idem*, p. 22.

[115] J. M. W. Turner: *The Decline f the Carthaginian Empire*, 1817, óleo/tela, (170 x 283 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p.73.

[116] J. M. W. Turner: *The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl*, 1823, óleo/tela, (145, 5 x 239 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver Warrell, Ian, *op. cit*., p.135 y M. Bockemühl, *op. cit*., p.19.

[117] Recordando, de paso, el cuadro: *Apolo y la Sibila*, realizado por Salvatore Rosa, en el siglo XVII.

[118] J. M. W. Turner: *La Diosa de la Discordia escogiendo la manzana en el jardín de las Hespérides*, The Tate Gallery, Londres. Véase reproducción en K. Clark, *op. cit*., p.223.

[119] J. M. W. Turner: *Ulysses derinding Polyphemus – Homer's Odyssey*, 1829, óleo/tela, (132, 5 x 203 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p. 163 y M. Bockemühl, *op. cit*., p. 53.

culiar proceso de construcción de lo que J. Ruskin denomina "*pathetic fallacy*" —falacia patética: conversión de un fenómeno o morfología natural en una forma expresiva de figuras y pasiones humanas, tan caro a Turner, como en general, a toda la pintura Fantástica, Romántica y, luego, a la Surrealista—; o la pintura extremadamente abstracta, en la que las formas se disuelven en zonas de irradiación cromática, casi como espejismos, de *Europa y el Toro*.[120]

El primero en ocuparse de estas obras explícitamente mitológicas de Turner, así como de la intensidad mitológica implícita en muchas otras de sus pinturas, en las que la significación simbólica se concentra en la directa experiencia de la luz y el color, fue ciertamente John Ruskin,[121] quien, como ya señalamos, comprende por fin, al margen de sus creencias cristianas, que la mitología griega —la cual, según él, como otros autores de la época (con sesgo un tanto *evhemerista*), se trata en esencia de una concepción humanizada o "moral" de los fenómenos de la Naturaleza— viene a darle un sentido aún más vasto y profundo, "universal", al arte de Turner, en su representación, por excelencia, de las "verdades de la Naturaleza".

Ruskin, considera que el eje simbólico en torno al cual gira la "mito/pintura" de Turner es el de la lucha entre el dragón de las tinieblas *Python*,[122] y el amor y la sabiduría que emanan de la luz de Apolo. A Ruskin no le importa yuxtaponer significaciones cristianas a los "mitemas" griegos, y, lo más importante de todo, es que la obra de Turner intensifica su potencia mítica en la medida en que más profundiza en la *inmanencia* sensible de los fenómenos naturales para adentrarse en

[120] J. M. W. Turner: *Europa and the Bull*, 1845, óleo/tela, (91, 1 x 121, 6 cm), Taft Museum of Art Cincinnati, Ohio. Ver: Warrell, Ian (ed.), *op. cit.*, p.227.

[121] Véase J. Ruskin: "Los mitos de Turner", en J. Ruskin, *op. cit.*, cap. v, pp. 151 a 184.

[122] *Phyton*: Dragón/serpiente, monstruo titánico hijo de Gea, el antagonista de Apolo, el cual a sólo tres días de haber nacido da muerte a Pitón y sobre sus cenizas funda el santuario de Delfos. Ver: Pierre Grimal, *op. cit.*, pp. 434/435. También es interesante señalar que a Pitón, Hera le encargo la custodia y educación de *Thyfón* (ver también nota 117).

su trascendental misterio, ya se manifiesten éstos en el desbordamiento catastrófico o en su amable sensualidad. Ruskin escribe:

> Turner había comenzado por una declaración fiel del dolor que existía en el mundo. Ahora se le permitió también contemplar su belleza. Se convirtió por su cuenta y sin rival, en el pintor de la amabilidad y la luz de la creación. De su amabilidad: de lo que puede amarse en ella, el más tierno, gentil y femenino de sus aspectos. De su luz: luz que no sólo se difunde, sino que se interpreta; luz contemplada principalmente en el color.
>
> Claude (de Lorena) y Cuyp (Albert Cuyp, 1620-1691) habían pintado la *luz*, sólo Turner, el *color* del sol.[123]

Estas líneas de la extensa reflexión de J. Ruskin, nos remiten a otra faceta, igualmente admirable y renovadora, dentro de la abundante obra de Turner, que apenas hemos mencionado, cuando se dilata en la contemplación de paisajes apacibles y seductores, en los que todos los detalles naturales y humanos aparecen reconciliados en un momento privilegiado en el interior de su continuo fluir. Dice Simon Schama: cuando "su toque de pincel podía rociar de polvo de hadas" la campiña británica o los canales venecianos, transfigurándolos en parajes de una "serenidad narcótica". Baste, por ahora, señalar, a modo de ejemplo, dentro de esta vertiente de sutil 'amabilidad' los famosos cuadros: *Atravesando el arroyo* (1814); *Bonneville, Savoya* (1803); *Castillo de Kilchurn, Escocia, con arco-iris* (1802); *Ingleborough desde la terraza de Hornby Castle* (1818); *Crepúsculo en el lago, Petworth, Estudio* (1827); *El Castillo de Tillington, Staffordshire* (1830); *El parque de Petworth con la iglesia de Tillington en lontananza* (1830/31), con su composición en perspectiva elíptica; la escena shakesperiana de *Juliet and Nurse* (1836), con la plaza veneciana de San Marcos en pirotécnica noche de fiesta; o *Norham Castle en el ocaso* (1845).[124]

[123] J. Ruskin, *op. cit.*, p.169.

[124] Véase reproducciones, en: K. Clark, p.236 y Warrell, Ian (ed.), *op. cit.*, p. 45,

No obstante, Ruskin no puede dejar de percibir la melancólica tendencia dominante en la poética/pictórica de Turner, que vislumbra proféticamente la derrota de las fuerzas de la luz. En todo caso, Ruskin sintetiza esa lucha poniendo de relieve la penetrante bipolaridad entre los aspectos sombríos y los luminosos, envolviendo en una pugna mítica a la totalidad de la obra de Turner. Por eso la parangona con la obra de Shakespeare, en la cual, los contrastes trágicos y cómicos del drama humano perturban al propio orden cósmico y logra la peligrosa y deslumbrante representación de las más contradictorias pasiones que atraviesan el alma del mundo. Ya F. Schlegel declaraba de Shakespeare: "quien lo conoce sabe que con la misma riqueza genera lo bello y lo feo". Así también Ruskin nos dice:

> Turner, el pintor de la hermosura de la naturaleza, teniendo el gusano en la raíz: la rosa y la oruga, ambos con toda su fuerza; una jamás se separa de la otra.[125]

Las reflexiones de Ruskin hacen hincapié en la "*Luz que no sólo se difunde, sino que se interpreta; luz contemplada principalmente en el color*", y es que conforme madura la pintura turneriana y se adentra en sus fases tardías, el claroscuro cromático se va tornando en una experimentación inusitada con la cambiante "substancia" del color que avanza, a la par de que el pintor profundiza en el modo como captamos visualmente las transformaciones cromáticas en el paisaje natural. El principal evento del paisaje pintado se sustenta y termina por fusionarse, en lo que Michael Bockemühl denomina: el "*misterio patente del color*". De entre las obras de Turner, en las que podemos contemplar, de modo espectacular tal "patentización" del color se encuentra, justo, el imponente crepúsculo tormentoso del *Slave Ship*, sin duda equiparable al ocaso del celebre lienzo *El barco de guerra "Temeraire" transportado a su último puerto para ser desmantelado* (1838),[126] varias veces declarado por Turner como su

44, 89, 121, 125, 153 y 229.

[125] J. Ruskin, *op. cit*., p.158.

[126] J. M. W. Turner: *The Fighting "Temeraire", tugged to her Last Berth to be broken*

cuadro favorito. En las dos puestas de sol en el mar, asistimos a la sorprendente matización de las transiciones cromáticas que se despliegan a partir de los colores primarios (amarillo, rojo y azul).

Pues, si Turner es valorado por Ruskin como el pintor de las "verdades de la Naturaleza", esto sucede, cada vez con más fuerza en su obra, en virtud del "efecto natural" de la luz y el color actuando, inmediatamente, sobre la sensibilidad del espectador. Si algo es naturaleza en un cuadro pintado, ello es precisamente el color. Se trata de un fenómeno básico o "primordial" —un "*Urphänomen*" como lo califica Goethe— con el cual trabaja todo pintor y que opera, óptica y psicológicamente, de modo análogo (o *isotópico*) a como nos estimula directamente la naturaleza que, sin duda, se nos presenta coloreada, plena de luz y oscuridad diversificadas en tonalidades y matizaciones distintas. Esto, como afirma con acierto M. Bockemühl, independientemente que se trate de una representación figurativa reconocible o no:

> En el caso de la forma, el artista puede guiarse por los gestos que caracterizan a las cosas en la naturaleza. Y en el caso del color, puede seguir las leyes que gobiernan sus efectos, leyes que el capta intuitivamente. En la realidad del color, la ley de la naturaleza y la ley pictórica aparecen estrechamente vinculadas.[127]

El pintor se encuentra modelando la materialidad sensorial e irreductiblemente cualitativa y natural del color, *constelando* las intensidades cromáticas y los estímulos sensoriales y emocionales que éstas irradian sobre la percepción del espectador. El pintor configura los colores según una interacción específica en cada cuadro, puesto que el color, en la pintura, no funciona aislado sino *en contraste* compositivo con otros colores o desde su lugar determinado en el conjunto de la obra en contraste con el cromatismo del entorno.[128] En esta misma dirección, resulta del

up, 1838, óleo/tela, (91 x 122 cm), The Tate Gallery, Londres. Ver: M. Bockemühl, *op. cit*., p.85.

[127] M. Bockemühl, *op. cit*., p.88.

[128] A esto último, nos han vuelto extremadamente sensibles, contemporánea-

todo pertinente que John Gage titule "*Color y Cultura*" a su magna investigación sobre la práctica y el significado del color en el devenir de la pintura occidental.[129] Nos damos cuenta que la pintura ha sido y es en la dimensión del *croma*, la cambiante constelación o codificación histórico/cultural que ha recibido la "substancia" natural del color a través de los tiempos.

Con su enorme bagaje de experiencia práctica en la observación e interpretación pictórica del color, Turner coincide con las proposiciones planteadas por Goethe en su *Teoría de los colores* (*Faberbenlehre*), que lee hasta 1843 en la traducción al inglés hecha por su amigo el pintor C. Lock Eastlake. Lo que más interesó a Turner de los planteamientos cualitativos y anti-newtonianos de Goethe —que se oponen al color concebido por Newton como una cantidad determinada por la incidencia de una luz homogénea— fue una observación: que delante de un objeto claro, un objeto oscuro aparecerá de color amarillo y conforme la oscuridad aumente, aparecerá de color naranja y virará después al rojo, hasta llegar a la oscuridad completa del negro. En cambio, ante un fondo oscuro, un objeto claro aparecerá de color azul hasta tornarse violeta, dependiendo de la iluminación. Este espectro cromático, según Goethe, se corresponde a las variaciones que experimenta la luz solar de acuerdo con los cambios atmosféricos del cielo. Para Goethe, la polaridad básica entre el amarillo y el azul, que encuentra su mediación en el rojo, manifiesta en sus transiciones la diferenciada escala cromática entre la luz y la oscuridad.[130]

.....

mente hablando, los pintores de la vertiente llamada del "*colour field*" dentro del Expresionismo Abstracto norteamericano, con sus inmensos formatos, a menudo, abarcando, "*all over*", todo el lienzo con una gama limitada de colores o un solo color matizado u homogéneo, por ejemplo, Mark Rothko, Ad Reinhardt o Barnett Newman.

[129] John Gage, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción*.

[130] Para profundizar en el diálogo turneriano con la Teoría de los colores de Goethe, véase M. Bockemühl *op. cit*., pp. 83 a 92 y John Gage, *op. cit*., cap. XI, pp. 203/204. Ambos insisten en el acuerdo sólo parcial de Turner con el poeta/pensador alemán. J. Gage subraya como le atrajo en especial a Turner, la tabla de polaridades para orientarse en la diferencia, siempre específica y significativa del color: Más/Menos,

La *Teoría de los colores* de Goethe fue, de hecho, el único intento en su época, por desarrollar una fenomenología de la luz y el color, atendiendo al conjunto de condiciones físicas, psicológicas y estéticas que entretejen la experiencia visual. Para Goethe, tanto la percepción como la representación del color son fenómenos en los que es imposible disociar los factores objetivos de los subjetivos, que convergen en el fundamento de dichos procesos. Es al interior de esta aleación cualitativa que se da el margen de libertad creativa del artista. Goethe aclara: "Justo aquello que llaman los hombres incultos en la obra de arte *naturaleza*, no es la naturaleza (desde fuera), sino el hombre (desde dentro)."[131] No podía, en esto, dejar de sentir afinidad con Goethe, el mago de la interpretación pictórica de la naturaleza que era Turner. A ello se debe que en el segundo de los enigmáticos cuadros, de estructura circular, relacionados con el episodio bíblico del Diluvio, agregue al consabido largo título, la mención de la "Teoría de Goethe".

En realidad, los cuadros *Sombra y oscuridad – la tarde del Diluvio* (fig. 19) y *Luz y color (la teoría de Goethe) – la mañana después del Diluvio – Moisés escribe el libro del Génesis* (fig. 20) conforman una suerte de díptico reflexivo, altamente misterioso, dentro de la obra de Turner, y pueden ser vistos, tal vez, como la *summa* críptica de sus meditaciones sobre la luz y el color. En ambos ocurre ese fenómeno, al que nos expone Turner, de la fluctuación abierta y perpetua entre la definición de contornos figurativos reconocibles y su desdibujamiento y disolvencia al fundirse con las puras áreas y ritmos cromáticos. Las dos pinturas, de agudizada composición en "*vórtice*", al centrar el torbellino en un soporte de cuadratura "perfecta" arrojan nuestra mirada, a través de sus juegos de contraste lúminico, por una dinámica plapitante, a la vez, centrípeta y centrífuga.

En el primero, *Shades and Darkness*, predomina la fuerza centrípeta hacia el oscurecimiento; mientras, en el segundo, *Light and Colour*,

Amarillo/Azul, Acción/Negación, Luz/Sombra, Brillo/Oscuridad, Fuerza/Debilidad, Calor/Frío, Proximidad/Lejanía, Repulsión/Atracción, afinidad de los Ácidos/afinidad de los Álcalis.

[131] Goethe citado por M. Bockemühl, *op. cit*., p.85.

parece triunfar el ritmo centrífugo hacia la luminosidad expansiva. Si agregamos la interpretación liberríma, imaginativa, que hace Turner de los pasajes de la Biblia que precipitan significativamente aquella dualidad visual, que es al mismo tiempo vital, podríamos decir que el pintor alcanza las proporciones míticas de una polaridad que se despliega como una pulsión de orden *Cosmogónico* –Fin (*omega*) y Origen (*alfa*), "escatología"/"protología", disolusiones/emanaciones.

Si en *Shades and Darkness* las "proto-formas" animales van en busca del Arca, cuando los hombres negligentes duermen indiferentes a la inundación, que ya empieza a manar por la tierra, y todo se va cubriendo por las tinieblas y la lluvia de la desintegración que acabará por sumerguir todos los resquicios vitales de la luz al ritmo de un calidoscopio latente que arrastra a los pardos y amarillos sucios hacia el azul/negro, en *Ligth and Colour*, el disco cosmológico se orienta a la inversa, desde el centro cromático blanco de la esfera hacia el amarillo y el rojo, deslizando con su giro expansivo a las zonas sombrías.

En el punto central del "post-apocalíptico" *Ligth and Colour* se dibuja la serpiente enroscada en una rama del monte Ararat – duplicación "*ourobórica*" del cosmograma del cuadro. En la zona blanca se vislumbra la figura del Moisés escribiendo (¿o pintando?). En la parte baja más exterior del radio, yacen unos esqueletos de pescados. Del lado izquierdo del circuito, yacen cuerpos que se consumen en el rastro rojo y, en el acenso circular del lado derecho, hacia el azul, vemos una muchedumbre "abocetada" de pequeños rostros y atisbos de cuerpos que emergen de la luz. La estructura tubular de estos extremos de la vóragine, nos traen el recuerdo de la disposición de santos y ángeles en las archivoltas góticas de los portones de iglesias medievales. J. Gage relaciona la estructura del cuadro con el techo barroco del *Gesú* pintada por Baciaccio[132] y M. Bockemühl se refiere al cúmulo de criaturas como "microestructuras del cosmos del cuadro";[133] no obstante, todos y cada uno de los rasgos figurales de la pintura se hallan sumergidos, burbujeantes instantánea-

[132] J. Gage, *op. cit*, p.204.

[133] M. Bockemühl, *op. cit*., p.92.

mente, dentro del torrente de resplandor. Entes *in statu nascendi*, que están siendo dados a la luz.

Ligth and Colour forma pareja con *Shade and Darkness*, son el uno al otro como fases del eterno retornar cósmico, cual sístole y diástole de su oleaje, pues, como apuntaba Ruskin, Turner nunca olvida "el gusano en la raíz", "la rosa y la oruga". En un dejo melancólico adosa a su *Light and Colour* las líneas siguientes:

> Firme se mantiene el Arca sobre el Ararat, el sol que siempre retorna evapora las burbujas húmedas de la tierra y espejea, rivalizando con la luz sus formas perdidas, cada una en forma de prisma. Mensajeras de esperanza, como la efímera del verano que asciende y revolotea, expira y muere.

En pocas obras pictóricas de la época, como en este díptico cosmogónico de Turner, se pone de manifiesto, de forma tan elocuente, la polaridad esencial entre el Iluminismo crítico/racional y el *pathos* romántico "cosmoteísta", que palpitan en el corazón del *Zeitgest* y, con personal intensidad, en la sensibilidad del pintor. Las "verdades de la naturaleza" girando vertiginosas tanto en el sentido de su esperanzada regeneración, infinita y universal, como de su acabamiento fatal, entrecruce de *Zoe* y *Bíos*, de *Eros* y *Thánatos*.

No obstante el talante casi "agnóstico" con que el que la crítica habitualmente suele caracterizar el escepticismo irónico de Turner, no podemos dejar de asociar sus cosmovisiones pictóricas con la larguísima tendencia mítica y simbólica común a un gran número de tradiciones occidentales —cuyos orígenes se remontan, al menos, al complejo de culturas Indoeuropeas, para no hablar de su presencia ya en la religiosidad del Egipto Antiguo—, la de la propensión *diarética*, diría G. Durand, de asociar a las divinidades con las manifestaciones de la Luz, que conduce a las sofisticadas elaboraciones posteriores de Metafísicas y Místicas de la Luz,[134] a las cuales se halla, por supuesto, ligado íntima-

[134] Para aproximarse a claves básicas de la elaboración *Metafísica y Mística de la Luz*, como fuente de la iconicidad cristiana, sobre todo en la Edad Media Occidental,

mente el devenir occidental de las artes visuales. De tal manera, como ya lo notaba Ruskin, en el interior de las travesías cósmicas de la pintura de Turner se debate una mística de la luz en el entorno amenazante de las desatadas fuerzas de la oscuridad. No casualmente pinta *El ángel que está en el sol* (1846),[135] como un heraldo emergiendo del torbellino lumínico, tan radiante como enceguecedor, similar al ángel "bello y terrible" del que cantará R. M. Rilke.

5

Con los "discos cosmogónicos" de *Shade and Darkness* y *Light and Colour*, impregnados de un críptico simbolismo peculiarmente turneriano, se pone en evidencia algo que ya nos venía transmitiendo el pintor a lo largo de su periplo pictórico y que parece responder, por completo, a la exigencia que, tiempo después, sería formulada por W. Kandinsky, cuando surja el Abstraccionismo del siglo xx, como la condición *sine qua non* para la configuración de una obra de arte, a saber: "Una obra de arte debe ser un *cosmos* viviente".

Como he querido mostrar a lo largo de esta exposición, Turner asimila prácticamente el conjunto de los principales aportes del arte del paisaje de la tradición pictórica occidental que le precedió, y lo revoluciona radicalmente. En efecto, el paisajismo turneriano lleva al límite o "punto de ruptura" todos los cánones de la representación perspectiva/ilusionista de la naturaleza, tanto por sus inéditos enfoques compositivos como por la inaudita "liberación del color" que los sostiene y constituye. Transfiguración por el color liberado que, con su indecible potencia estimulante, dota a sus cuadros de una cohesión atmosférica y dinámica abierta, a la que ninguno de sus detalles escapa, siempre fluctuante entre la figuración y el gesto pictórico abstracto que simboliza, justo, la alea-

véase: Mauricio Beuchot: "Metafísica y mística del límite" en *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*.

[135] J. M. W. Turner: *The Angel standing in the Sun*, 1846, óleo/tela, (78,5 x 78,5 cm.), The Tate Gallery, Londres. Ver, M. Bockmühl, *op. cit.*, p. 64.

ción de la energía sensorial, "natural", de la materialidad cromática y la conmoción afectiva y espiritual con que el hombre responde —*con su gesto devenido imagen*— a sus conminaciones.

Las imágenes paisajísticas de Turner, movilizan una pasión a un tiempo meticulosa y arrebatada por la naturaleza, que también podríamos denominar de penetrante "panteísmo" —o, como lo hemos venido diciendo, en términos más precisos, de una visión "cosmoteísta". No sólo conforman acordes luminosos y cromáticos de armonización reconciliada entre los hombres y las fuerzas naturales sino, sobre todo, se adentran en el misterio aterrador de las potencias in-intencionales e inconmensurables, desatadas en su violenta contingencia y ante las cuales se evidencia la fragilidad, la impotencia y la finitud inherentes a la condición humana y sus empresas.

El 16 de octubre de 1834, el incendio del Parlamento de Inglaterra le da a Turner otra oportunidad para viajar al vórtice del desastre. El pintor asiste como testigo y puede observar desde una barca en el Tamesis el gran siniestro nocturno. De inmediato, se lanza a registrar sus movientes puntos de vista en una serie de acuarelas que, sintéticamente, retienen también las veloces metamorfosis devastadoras del incendio. Los audaces bocetos darán lugar a dos impactantes óleos[136] (fig. 21), que condensan su osadía. En las dos versiones se despliega, de modo soberano, el inédito tratamiento pictórico turneriano arriba descrito; en ambas, la presencia de las masas expectantes, al otro lado del río, en el puente y en las barcazas, cobran la dimensión de otro evento "natural" más, que se mueve al ritmo que le marca el espectáculo de las llamas que las iluminan con un calor casi palpable; masas de hombres fascinados, en un extraño hipnotismo, por la destrucción de su ciudad y sus instituciones. Los dos cuadros de Turner, vistos desde nuestros días, no dejan

[136] [fig. #21] J. M. W. Turner: *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October*, 1834, 1835, óleo/tela, (92 x 123 cm), Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Ver, Warrel, Catalogue…, *op. cit*., p. 185 y M. Bockemühl, *op. cit*., p. 42.

J. M. W. Turner: *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October*, 1834, 1835, (92, 5 x 123 cm), Cleveland, Cleveland Museum of Art. Ver, Warrel, *Catalogue*…, p.184.

de poseer una honda carga premonitoria, que preludia el Apocalipsis por venir cuando las ciudades, en el siglo xx-xxi, sean incendiadas por los brutales bombardeos aéreos.

La voluntad visionaria, *romántico/trágica*, de Turner no se arredra a mirar "con los ojos bien abiertos", hacia el fondo insondable de los misterios de la Naturaleza y de la Historia. Lo hace con la mirada puesta en sus sueños, que siempre mezclan su ambivalente torrente de éxtasis y pesadilla con las fuerzas inconscientes de la Naturaleza, incluso, vislumbrando lo invisible, lo "*aún no visto*" por más terrible que ello pueda ser; como cuando pinta la imagen que obsesivamente le asaltaba en sueños, *La muerte sobre un caballo pálido* (fig. 22).

"Miré y vi un caballo pálido. El que lo montaba era la muerte. El infierno le seguía", anota Turner. Una cabalgata en los confines, en medio de la "*Blazing incomprehensible mist*" (Deslumbrante e incomprensible niebla) dijera Ruskin para caracterizar la atmósfera de los cuadros de Turner, aquí, invade coloreada toda la pintura, a tal grado, que la terrorífica aparición flota entre la indefinida turbiedad de los vapores; como si los "Cuatro Jinetes" del Apocalipsis se hubiesen fusionado en uno solo y el esqueleto —mensajero simbólico de la muerte— redoblara su acechanza porque viene muerto, tendido en el lomo del caballo que, empalidecido y desbocado, transporta la devastación humeante e incendiada de la que intenta vanamente escapar, pues no puede, trae la maldición a cuestas, el acicate de su carrera aterrada.

R. Argullol, atinadamente, afirma, que *Death on a Pale Horse*, posee la grandeza de los "Triunfos de la Muerte" pintados por Bruegel, Holbein o Piero di Cosimo,[137] realizados en la tradición de las "*Vanitas*". Tampoco, desde nuestro punto de vista, les pide nada a las siniestras figuras grotescas del Goya de *Los Caprichos* y las pinturas negras de la *Quinta del Sordo*. Recordando, asimismo, que la obra de D. C. Friedrich presenta similares momentos extremos de "*dessensus ad Inferos*" o de confrontación cara a cara con la inevitabilidad desoladora de la muerte

[137] R. Argullol, *op. cit.*, p.130.

en varios de sus paisajes de cementerios y, agudamente, en su cuadro de los *Esqueletos en la cueva de las estalactitas* (1834).[138]

Como bien ha mostrado Paolo D'Angelo,[139] conforme se extiende por Europa el Romanticismo, éste no sólo genera una concepción esperanzada en una "re-mitologización" que mira a la Historia a la luz de una *Palingenesia*, sino que denuncia el carácter insensato y absurdo de su devenir —como cuando F. H. Jacobi, C. Brentano y H. von Kleist señalan el *Nihilismo* al que puede conducir el Idealismo derivado de los planteamientos subjetivistas de Kant y Fichte—, de la Historia como "insensatez pura del mundo". En este sentido, no sería descabellado ver en la pintura *Death on a Pale Horse*, la concreción del vislumbre desencantado y escalofriante que Turner lanza sobre los desastres que ha traído la época y los que han de venir. No podemos dejar de notar que el despojo arqueado a lomos del potro sobre su capa de negrura, trae incrustado en el cráneo el casco de un guerrero, con la visera galonada medio cubriéndole las cuencas vacías y el penacho que lo remata deshaciéndose en la niebla.

Por último, el mirar "con los ojos bien abiertos" y su capacidad pictórica premonitoria cobran cuerpo en el afamado lienzo, *Lluvia, Vapor y Velocidad* (fig. 23), de 1844. Turner siempre alerta a los grandes seísmos ya provinientes de la tierra, del océano o de la historia, no podía ser indiferente a la gran conmoción que, con inaudita velocidad expandía la despiadada Revolución Industrial, o tecno/ciencia moderna, que tuvo su primer centro intensivo en Inglaterra. Turner nos deja algunos testimonios de ello, por ejemplo, el mencionado "*Temeraire*" *transportado a su último puerto para ser desmantelado* (1838).[140] Sin duda, este cuadro tiene un ineludible toque de melancolía sincronizado con el esplendoroso ocaso de un día que fenece para siempre, cuando el veterano velero combatiente es jalado por la plebeya, pero eficaz, embarcación de vapor, con su chimenea flamígera y contaminante. Sin embargo, ningún testimonio es tan drástico y auténticamente vertiginoso como *Rain,*

[138] Véase, referencia nota # 95.

[139] Véase, P. D'Angelo, "Nihilismo Romántico" en: *op. cit*., pp. 110 a 116.

[140] Volver a la fig. 21.

Steam and Speed, donde la *Blazing incomprehensible mist* se precipita hacia nosotros y, a su vez, nos precipita a su turbulencia en el cielo y por las barandas del puente; como jalonada y rebasada, simultáneamente, por el mecanizado y racional artefacto, que atraviesa su caos y lo esparce.

De nuevo, en este cuadro, es por el ritmo y contraste de la trama pictórica, en extremo matizada y, al mismo tiempo, vehemente de las capas atmosféricas tamizando cromáticamente el paso de la luz, que Turner logra plasmar la evanescente, pero poderosa, fluencia de los elementos *Agua* y *Vapor*, precipitados por el vector de la *Velocidad*. Lanzándose desde la indefinible distancia del horizonte, el negro tren que devora carbón presenta un alto contraste con el resplandor solar reflejado en el cauce del río. Los ritmos de la vorágine nubosa conducen nuestra mirada hacia ese choque de colores para de inmediato proyectarnos con violencia por las gruesas orillas del puente que se nos aproximan y dan la impresión de rebasarnos. En virtud de este *tour de force*, la sensación de la imparable aceleración del ferrocarril hace presa nuestra visión; a pesar de que, por necesidad, todo se halle estático en una pintura.

Sin embargo, no solamente se trata de una colisión y desplazamiento en el espacio sino, asimismo, de un entrecruce dramático de temporalidades. En el bajo extremo izquierdo del lienzo, una pequeña barca de remos, que recuerda a sus adoradas góndolas venecianas, se desplaza a su ritmo habitual por el río, diríamos, en "apacible deslizarse", cerca de la secuencia de las arcadas, doradas por el sol, de otro alto puente. De este modo, los dos puentes del paisaje, provenientes desde el fondo, conforme se nos aproximan, van separándose cada vez más, haciendo patente una realidad que, irrevocablemente, tiende a bifurcarse en la misma medida en que progrese el avance del tren.

La visión que Turner proyecta en *Rain, Steam and Speed* no deja de ser, de manera sobrecogedora, premonitoria de lo que habría de venir ya cocinado desde su época, la separación irreversible de las formas de relación tradicionales —del hombre con la naturaleza y de los hombres entre sí— y la nueva dinámica de la moderna forma capitalista de sociedad. Profunda escisión y contradictoreidad simbolizada, aquí,

por la humilde barca[141] y la arcada del Pasado, que van retrotrayéndose conforme avanza el potente y novedoso artefacto, que ya se apodera del Presente/Futuro. Pocos años después en ese Londres, al que accederán más vías ferroviarias que la *Great Western Railway*, recreada por Turner, Karl Marx se encontrará, en la *National Library* escribiendo *El Capital*, intentando desentrañar las claves que mueven esa industrialización/mercantilizada. Poco antes había escrito: "Todo lo sólido se desvanece en el aire". Turner ya lo había percibido y pintado. La "deslumbrante e incomprensible niebla", que difuminaba y, a la vez, revelaba/custodiando el misterio del Ser emanante en el paisaje, comprendido como *Cosmos*, se estaba mezclando con vapores más tóxicos, nuevas plagas, no precisamente venidas de Egipto. Un *Thyphon* de componente fáustico, completamente fabricado por el hombre científico/moderno, se estaba alzando contra la *Physis* y desencadenaría en su seno una *Némesis* de consecuencias más devastadoras. En esta secuencia, no está de más aludir, en el contexto de la Posmodernidad globalizada actual que se precipita por la sistemática destrucción ecológica planetaria, a la afirmación del sociólogo Zygmunt Bauman de que "la velocidad es el producto más valorizado por el capitalismo global".[142]

Dinah Birch consigna y reflexiona acerca del ya viejo Turner compartiendo con Ruskin la experiencia, sumamente pesimista, de los nuevos signos destructores que se cernían en los paisajes amados con fervor por ambos y de los que, también, se ocuparía Ruskin en el volumen final de *Modern Painters*. Estas pestes no eran otras que las del *smog* industrial, afectando a la atmósfera y a las especies biológicas, la depredación productivista y consumista de los nichos ecológicos y la barbarie, igualmente destructiva y negligente, del creciente turismo, irrumpiendo en

[141] El espíritu de las *Barcas* es alabado, de manera incomparable, por el propio John Ruskin: "[…] Esa brutal simplicidad de un tablón de madera curvado, que puede abrirse paso a través de la muerte que yace en el fondo del mar, lleva en sí misma el alma de la navegación. Más allá, podemos tener más trabajo, más hombres, más dinero; no podemos tener más milagros." Véase: J. Ruskin, *op. cit.*, pp. 96 a 100.

[142] Véase: Zygmunt Bauman, *La Globalización*, consecuencias humanas, México, FCE, 2003.

el equilibrio de regiones antes solitarias y protegidas por los modos de vida, a veces milenarios o pre-modernos. D. Brirch escribe:

> […] Gran parte de la sombra contra la cual se definió la luz de Turner pareció ser producto de la codicia mecánica que veía invadir el espíritu de la nación. Esta idea se confirmaría por el descuido con que se trató el legado de Turner. Meditó sobre la negligencia con profunda amargura, y fue uno de los principales motivos de que se apartara de la tan decantada prosperidad y riqueza de Inglaterra.
> … …
>
> Pero lo que Ruskin vio como una ola incontenible de degradación no sólo era asunto urbano. El cielo mismo, antes tan puro, estaba sucio de *smog* industrial sobre Inglaterra y parecía cada vez menos limpio en los países que visitaba. Los ríos estaban contaminados, los árboles talados, aún los hielos sin mácula de los Alpes se hallaban infestados por los restos de una irreverente generación de turistas. La Europa de Turner, como la Inglaterra de Turner, se alejaba a un pasado irrecuperable. Turner había pintado formas de destrucción natural. Ahora, Ruskin, desposeído de la grandeza del Apocalipsis romántico, estaba obligado a escribir acerca de una clase de ruinas más humanas.[143]

Finalmente, coincidiendo con R. Argullol y R. Rosenblum, la portentosa audacia del paisajismo turneriano y la "liberación del color" que le es consustancial más que ser heredadas, posteriormente, por la expectación pasiva y sensual del paisajismo de los Impresionistas, lo será por las vanguardias Expresionistas, tanto en su tratamiento de la naturaleza como de la figuración humana; por la vía de la pintura apasionada y dolorida de V. Van Gogh y Edward Munch, influyendo sobre la vertiente de *Der Blaue Reiter* hasta llegar a la Abstracción pictórica.[144]

[143] J. Ruskin, *op. cit*., pp. 26, 27 y 28.

[144] Así mismo, en el ámbito de la pintura moderna francesa opera un proceso de ruptura con el Impresionismo, hacia la potente liberación del color, proveniente de P.

Argullol, comentando precisamente *Rain, Steam and Speed*, escribe que "[…] es la confirmación de la inversión turneriana: la nitidez, la delimitación, la inmutabilidad (cultivadas por el paisaje del *Quattrocento* y luego por el Neoclásico) han sido sustituidas por la liberación de la luz, por la des-imaginación (o, más bien, des-figurativismo) y por la Abstracción."[145] Todos estos factores, son confirmados por el amplio cauce investigado por R. Rosenblum al que denomina como "la tradición del Romanticismo Nórdico" de la Pintura Moderna; desplegado en afluentes de "pervivencia y recuperación" del originario "Romanticismo Nórdico y su resurrección de Dios", en el que incluye además de a Turner y a Friedrich, a P. O. Runge, W. Blake y Samuel Palmer. Esta afluente continúa, en el siglo XIX, con Van Gogh, Munch y Holder; en el siglo XX, sobre todo, con una secuencia que va "de lo pastoral a lo apocalíptico", con E. Nolde, F. Marc y W. Kandinsky; fluye, también, en las corrientes que van de P. Klee, L. Feininger y G. Sutherland a Max Ernst, para llegar a lo que él llama la "Abstracción Trascendental" de P. Mondrian y el Expresionismo Abstracto Norteamericano, con C. Still, J. Pollock, M. Rothko y Barnett Newman, pero, al que son afines también las búsquedas de A. V. Tack y Georgia O'keeffe.

Podríamos, de nuestra parte, señalar que la vía "Romántico Nórdica", principalmente iniciada por la paisajística de Friedrich y Turner rastreada por Rosenblum, en realidad, queda abierta y sigue su curso de "pervivencias y recuperaciones", inclusive de manera más diseminada y mestiza, hasta nuestros días. Muchas veces debilitada hasta hacerse delgada como un hilo y, otras, estallando sorpresiva en la obra de singulares artistas. Entre los meandros de este caprichoso cauce, se podrían indagar ciertas obras dentro del Informalismo Europeo, que es el paralelo contemporáneo al Expresionismo Abstracto Norteamericano —de modo excepcional la obra de Zao Wou-Ki—[146] hasta llegar al "Neo-

Gauguin, a través del Fauvismo de H. Matisse.

[145] R. Argullol, *op. cit.*, p. 140. Paréntesis del autor.

[146] Vinculada a ambas corrientes destaca la pintura de Zao Wou-Ki (1921-…), notable artista chino emigrado a Occidente, que logra conjugar la antiquísima tradición del paisajismo Taoísta del Lejano Oriente con el trayecto del Expresionismo Abstracto;

Expresionismo" alemán, con Anselm Kiefer y Gerard Richter, quienes dialogan directamente con la herencia artística y poético/filosófica de la "re-mitologización" Romántica, tras el silencio con que se la cubrió en los años inmediatos a la posguerra, a raíz de la funesta adulteración ideologizante a la que fueran sometidos sus tópicos por el nazismo. A. Kiefer, en un paisaje de desolación y muerte después de la batalla, vuelve a caminar los senderos perdidos en el bosque siguiendo las huellas de C. D. Friedrich; pero, ahora, le toca palpar cúmulos de ceniza, tronchados troncos y atisbar un cielo todavía humeante de heridas, de fantasmas; y, aún así, intentar hermanarse con los misterios latentes en la Naturaleza.

Las corrientes del llamado *Land-Art* (neologismo, contracción de "*landescape art*" o "arte del paisaje"), difundido a partir de fines de la década de los sesenta y de los años setentas del pasado siglo en adelante, pueden ser enfocadas, siguiendo el devenir de los recovecos artístico/culturales anteriores, como movimientos que se remontan a los anhelos abiertos por el Romanticismo de fusionarse a través de la obra de arte con la Naturaleza; con sus intervenciones en sitios distantes del entorno natural casi siempre recurriendo a patrones geométricos simples —líneas rectas, círculos, espirales, triángulos, etc.—, emulando el simbolismo de los observatorios y centros ceremoniales arcaicos. Análogamente a los románticos, el propio "*Land-Art*", se halla transido por la contradicción entre las violentas intervenciones tecno/científicas implicadas en ciertos "*Earth-works*" —por ejemplo, el uso del "bulldozer como pincel"— (R. Morris, N. Holt, R. Smithson, W. de María, etc.) y los acercamientos, *cuasi*-místicos, de "suave" técnica/corporal cultivados por otras manifestaciones de *Land-Art* (R. Long, H. Fulton, A. Goldsworthy, A. Mendieta, etc.). Contradicción, que emana de un mismo contexto esquizofrénico contemporáneo, que se mueve entre la brutal explotación de la naturaleza, reducida a pura "materia prima",

diálogo que ya habían abierto M. Tobey y F. Kline con el arte caligráfico de China y Japón. Por lo demás, la pintura de Zao Wou-Ki guarda profundas afinidades con el paisajismo de Turner. Ver: Daniel Abadie, *Zao Wou-Ki* (Barcelona, Polígrafa, 1989) y Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki* (Barcelona, Polígrafa, 1980).

como banco de energía para el dominio del espacio, y el surgimiento de la conciencia ecológica acerca de esta devastación.

Con este tosco e incompleto esquema final de las estelas de influencia que se desprenden del viaje hacia los confines emprendido por el paisajismo de C. D. Friedrich y J. M. W. Turner, nos podemos percatar, en algo, del inconmensurable horizonte abierto a la pintura —sin referirnos a su influencia sobre el arte del paisaje en la fotografía y el cine, que abrirían toda otra temática— para la recreación de la Naturaleza como *misterio*, justamente, debido a la palpable profundidad a la que nos acercan sus obras. Como de modo admirable, ya escribiera John Ruskin acerca de Turner, y que también se aplica, perfectamente, a Friedrich:

> Así llega a ocurrir que los matices más encantadores, que en manos de cualquier otro gran pintor no expresan sino deleite y pureza, en Turner se vuelven más ricos cuando son pensativos: y llevan con su amada belleza la sombra de la muerte.[147]

[147] J. Ruskin, *op. cit.*, p.190.

Lista de figuras

1. J. M. W. Turner, *The Chancel and Crossing of Tintern Abbey, Looking towards the East Window, (Coro y crucero de la Abadía de Tintern…)* 1794, lápiz y acuarela (35, 8 x 25, 5 cm), London, Turner Bequest, The Tate Gallery. Tomada de Warrell, Ian (ed.), *Catalogue J. M. W. Turner*, editado para la exposición 2007-2008, The Metropolitan Museum of Art / Tate Publishing, New York, 2007, p. 26.
2. J. M. W. Turner, *Transept of Ewenny Priory, Glamorganshire, (Transepto del Propiorato de Ewenly)* 1797, acuarela, lápiz y raspaduras, (40 x 55, 9 cm), National Museum of Wales. Tomada de Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p.27.
3. G. B. Piranesi, *Cárcel-I*, aguafuerte, (545 x 410 mm.), Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, México. Tomada de, A. A. V. V., Piranesi, *Catálogo*, Museo de San Carlos, México, octubre 1997, p.58.
4. C. D. Friedrich, *Abadía en el robledal*, 1809/1810, óleo/tela, (110,4 x 171 cm), Berlín, Nationalgalerie. Tomada de Wolf, N. Friedrich, Colonia, Alemania, Taschen, 2003, p.35.
5. C. D. Friedrich, *El monje junto al mar*, 1809/1810, óleo/tela, (110 x 171,5 cm), Nationalgalerie, Berlín. Tomado de Wolf, N., *op. cit*., pp. 33-34.
6. C. D. Friedrich, *La cruz en la montaña o el Retablo de Tetschen*, 1807/1708, óleo/tela, (115 x 110,5 cm), Staaliche Kunstsammulungen, Dresde. El marco fue ejecutado, siguiendo indicaciones de Friedrich, por el escultor Gottlieb Christian Kühn. Tomado de Wolf, N., *op. cit*., p. 16.
7. J. M. W. Turner, *The Slave Ship, Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhon coming on*, 1840, oleo/tela, (90,8 x 122,6 cm), The Museum of Fine Arts, Boston. Tomada de Bockemüll, Michel, *Turner*, Taschen, Alemania, 2007, pp. 90/91.
8. C. D. Friedrich, *Paisaje de invierno con iglesia*, 1811, óleo/tela, (33 x 45 cm), Museum fur Kunts und Kulturgeschichte der Stadt, Dortmund. Tomada de Wolf, N., *op. cit*., p. 42.

9. C. D. Friedrich, *Mañana en el Riesengebirge*, 1810/11, óleo/tela, (108 x 170 cm), Nationalgalerie, Berlín. Tomada de Wolf, N., *op. cit*., p. 37.
10. C. D. Friedrich, *Monumento megalítico en la nieve*, 1807, óleo/tela, (61,5 x 80 cm), Staaliche Kunstsammulungen, Dresde. Tomada de Wolf, N., *op. cit*., p. 26.
11. John Constable, *Stonehenge*, 1835, acuarela, (38, 8 x 55, 8 cm), Withworth Art Gallery University of Manchester, Manchester. Tomada de Toman, Rolf (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo*…, Könemann, Colonia/Alemania, 2000, p. 349.
12. J. M. W. Turner, *Stonehenge at Sunset*, 1811/12, acuarela, (17, 2 x 22, 3 cm), Colección Privada. Tomada de Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p.82.
13. C. D. Friedrich, *El océano glacial (o naufragio de la Esperanza)*, 1823/24, óleo/tela, (96,7 x 126 cm), Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Tomada de Wolf, N., *op. cit*., pp. 76/77.
14. C. D. Friedrich, *Mujer en la ventana*, 1822, óleo/tela, (44 x 37 cm), Nationalgalerie Staaliche Museen, Berlin. Tomada de Wolf, N.
15. J. M. W. Turner, *The Fifth Plague of Egypt (La quinta plaga de Egipto)*, 1800, óleo/tela, (124 x 183 cm), Museum of Art, Indianapolis. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p. 18.
16. J. M. W. Turner, *The Shipwreck (Naufragio)*, 1805, óleo/tela, (170 x 241, 5 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p.25.
17. J. M. W. Turner, *Snow Storm, Hannibal and his Army Crossing the Alps*, 1812, óleo/tela (146 x 237 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p. 21.
18. J. M. W. Turner, *Snow Storm – Steam Boat off a Harbors' Mouth Making Signals in Shallow Water, and Going by the Lead. The Author Was in this Storm on the Night the Ariel Left Harwich*, 1842, óleo/tela, (91, 5 x 122 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., pp. 97/98.
19. J. M. W. Turner, *Shade and Darkness – the Evening of the Deluge*, 1843, óleo/tela, (78, 5 x 78 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p. 86.

20. J. M. W. Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, 1843, óleo/tela, (78, 5 x 78, 5 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*, p. 87.
21. J. M. W. Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October (El incendio del Parlamento)*,1834, 1835, óleo/tela, (92 x 123 cm), Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p. 42.
22. J. M. W. Turner, *Death on a Pale Horse*, 1825-1835, óleo/tela, (60 x 75, 5 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Warrell, Ian (ed.), *op. cit*., p. 164.
23. J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844, óleo/tela, (90, 8 x 122 cm), The National Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p. 2.
24. J. M. W, Turner, *Ship on Fire*, 1826/1830, acuarela, (33, 8 x 49, 29 cm), The Tate Gallery, Londres. Tomada de Bockemühl, M., *op. cit*., p. 75.

Figura 1. J. M. W. Turner, *The Chancel and Crossing of Tintern Abbey, Looking towards the East Window, (Coro y crucero de la Abadía de Tintern…)* 1794

Figura 2 . J. M. W. Turner, *Transept of Ewenny Priory, Glamorganshire, (Transepto del propiorato de Ewenly)* 1797

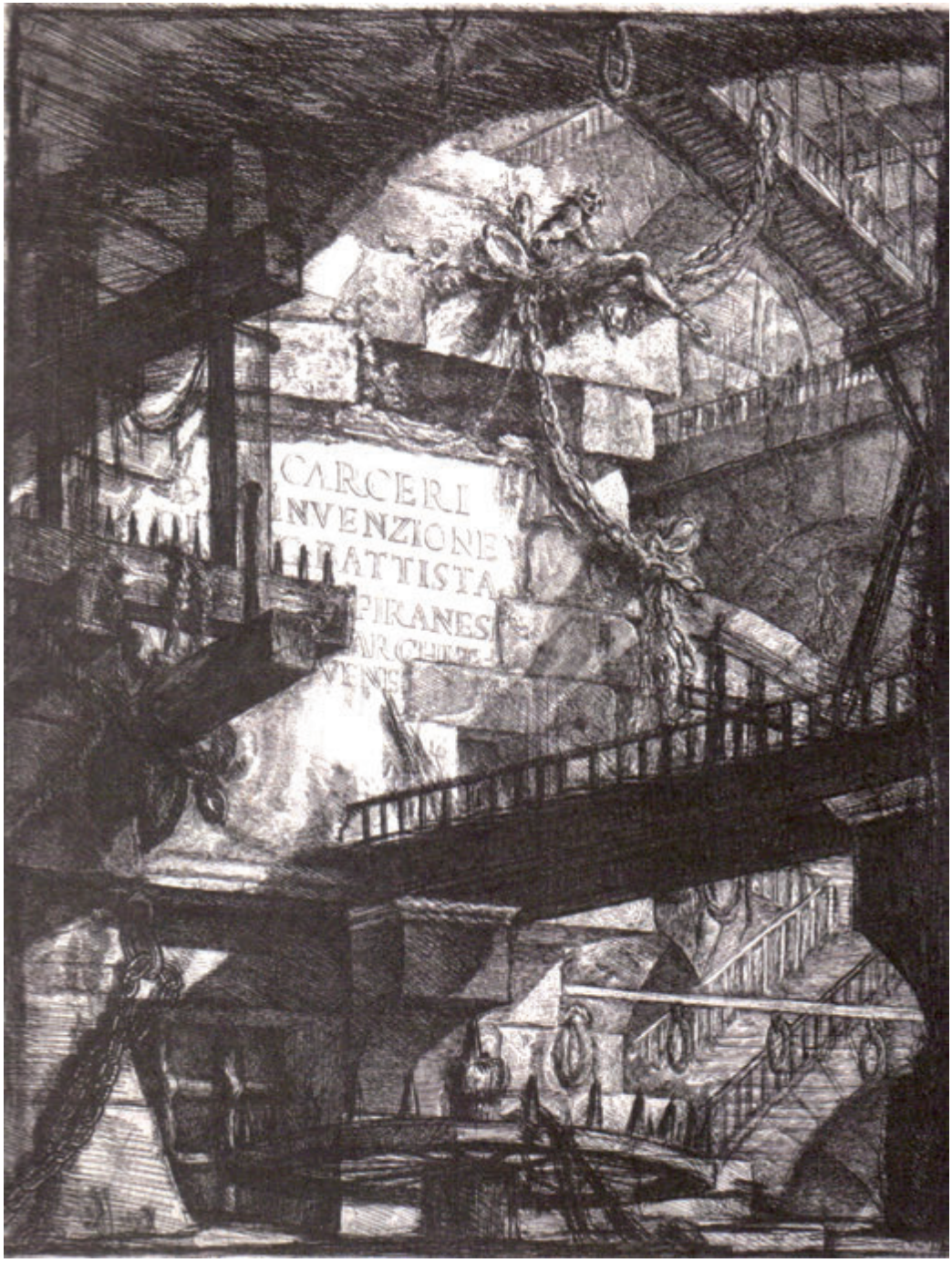


Figura 3. G. B. Piranesi, *Cárcel-I*

Figura 4. C. D. Friedrich, *Abadía en el robledal*, 1809/1810

Figura 5. C. D. Friedrich, *El monje junto al mar*, 1809/1810

Figura 6. C. D. Friedrich, *La cruz en la montaña o el Retablo de Tetschen*, 1807/1708

Figura 7. J. M. W. Turner, *The Slave Ship, Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhon Coming on*, 1840

Figura 8. C. D. Friedrich, *Paisaje de invierno con iglesia*, 1811

Figura 9. C. D. Friedrich, *Mañana en el Riesengebirge*, 1810/11

Figura 10. C. D. Friedrich, *Monumento megalítico en la nieve*, 1807

Figura 11. John Constable, *Stonehenge*, 1835

Figura 12. J. M. W. Turner, *Stonehenge at Sunset*, 1811/12

Figura 13. C. D. Friedrich, *El océano glacial (o naufragio de la Esperanza)*, 1823/24

Figura 14. C. D. Friedrich, *Mujer en la ventana*, 1822

Figura 15. J. M. W. Turner, *The Fifth Plague of Egypt (La quinta plaga de Egipto)*, 1800

Figura 16. J. M. W. Turner, *The Shipwreck (Naufragio)*, 1805

Figura 17. J. M. W. Turner, *Snow Storm, Hannibal and his Army Crossing the Alps*, 1812

Figura 18. J. M. W. Turner, *Snow Storm – Steam Boat off a Harbors' Mouth Making Signals in Shallow Water, and Going by the Lead. The Author Was in this Storm on the Night the Ariel Left Harwich*, 1842

Figura 19. J. M. W. Turner, *Shade and Darkness – the Evening of the Deluge*, 1843

Figura 20. J. M. W. Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, 1843

Figura 21. J. M. W. Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October (El incendio del Parlamento)*, 1834, 1835

Figura 22. J. M. W. Turner, *Death on a Pale Horse*, 1825-1835

Figura 23. J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844

Figura 24. J. M. W, Turner, *Ship on Fire*, 1826/1830

Bibliografía

Abadie, Daniel (1989), *Zao Wou-Ki*, Barcelona, Polígrafa.

Arendt, H. (2004), *La tradición oculta*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.

Argullol, Rafael (1994), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino.

Arnaldo, Javier (1990), *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor.

_____ (ed.) (1987), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.

Arnold, H. L. (1983), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Martin Luther*, Text und Kritik, Manchen.

A. A. V. V. (1997), *Piranesi*, Catálogo, octubre, México, Museo de San Carlos.

Bachofen, J. J. (1992), *Mitología arcaica y derecho materno*, edición a cargo de A. Ortiz-Osés, Barcelona, Anthropos.

_____ (1971), *Gräbersymbolik*, RFA, Biblioteca de Basilea.

Balaguer, Gras Menene (1988), *El romanticismo como espíritu de la Modernidad*, vol. III: *La Filosofía del Romanticismo*, España, Montesinos.

Bataille, G. (2008), *El erotismo*, México, Tusquets.

Baudelaire, Charles (1975), *Œuvres complètes*, T. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard.

Bauman, Zygmunt (2003), *La globalización, consecuencias humanas*, México, FCE.

Beck, Ulrich (2008), *El dios personal. La individuación de la religión y el espíritu del cosmopolitismo*, Barcelona, Paidós.

Béguin, Albert (1939), *L´âme romantique et le rêve. Naissance de la poésie*, París, Librairie José Corti. En español: (1992), *El alma romántica y el sueño*, México, FCE.

Berkowitz, P., Nietzsche (2000), *La obra de un inmoralista*, Madrid, Cátedra.

Beuchot, Mauricio (1999), *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, Madrid, Caparrós.
Biro, Matthew (1998), *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, New Cork, Cambridge University Press.
Birch, Dina (1996), *Introducción al libro de J. Ruskin, Sobre Turner*, México, UNAM.
Blumenberg, Hans (1996), *Arbeit am Mithos*, Frankfurt a. M., Suhrkap Verl.. En español: (2003), *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
Bockemüll, Michel (2007), *Turner*, Alemania, Taschen.
Bonnefoy, Yves (dr.) (1998), *Diccionario de las mitologías*, vol. IV: Las mitologías de Europa, Barcelona, Destino.
Borges, José Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.
Brunel, Pierre (2002), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Francia, Editions du Rocher.
Burke, Edmund (1987), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, Madrid, Tecnos.
Campbell, J. (1997), *Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Kairós.
_____ (1991), *Las máscaras de dios*, tomo 1, Barcelona, Alianza.
Clark (1990), *La rebelión romántica*, Madrid, Alianza/Forma.
Creuzer, F. (1971), *Symbolik und Mythologie*. RFA, Biblioteca de Basilea.
D'Angelo, Paolo (1979), *La estética del Romanticismo*, Madrid, La balsa de Medusa/Visor.
Drewermann, E. (1997), *Kleriker* (Clérigos), Madrid, Trotta.
Duch, Ll. (2009), *Antropología de la vida cotidiana*, tomo III: Ambigüedades del amor, Barcelona, Trotta.
_____ (2002), *Mito, interpretación y cultura. Introducción a la logomítica*, Barcelona, Herder.
_____ (2002), *Antropología de la vida cotidiana*, tomo 1: Simbolismo y salud, Barcelona, Trotta.
_____ y Joan-Carles Melich (2005), *Antropología de la vida cotidiana*, tomo II: Escenarios de la corporeidad, Barcelona, Trotta.
Dumézil, George (1994), *El destino del Guerrero*, México, Siglo XXI.
Durand, G. (2000), *Lo imaginario*, Barcelona.
_____ (1999), *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*, Barcelona, Paidós.
_____ (1986), *Edda Mayor*, España, Alianza Tres.

Ehrismann, Otfried (1975), *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18*, Jahrhumderts bis zum Ersten Weltkrieg, München Fink Verl.

Eliade, M. (1992), *Tratado de historia de las religiones*, México, Era.

_____ (1986), *Imágenes y símbolos*, Españ, Taurus.

_____ (1985), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.

_____ (1973), *Mito y realidad*, Barcelona, Guadarrama.

Faust, U. (1977), *Mythologien und Religionen des Ostens bei Johann Gottfried Herder*, Münster/W., Aschendorff.

Fichte, J. G. (1986), *Discursos a la nación alemana*, Madrid, Tecnos.

Foucault, Michel (2005), *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, México, Siglo xxi.

Frank, Mangfred (2004), *Dios en el exilio. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Madrid, Akal.

_____ (1982), *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Francfurt, Suhrkamp. En español (1994): *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Serbal.

Freud, S. (2004), *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza.

_____ (1999), *El futuro de una ilusión*, Madrid, Alianza.

Fürst, G. (1988), *Sprache als metaphorischer Prozess. Johann Gottfried Herders hermeneutische Theorie der Sprache*, Maguncia, Matthias- Grünewald.

Gage, John (1997), *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción*, Madrid, Siruela.

Gadamer, H. G. (1967), *Kleine Schriften*, Tubingen, J. C. B. Mohr.

Gautier, Teófilo (1960), *Historia del romanticismo*.

Gockel, H. (1981), *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Francfurt, Vittorio Klostermann.

Goethe, J. W. (1991), Obras completas, tomo ii, México, Aguilar.

_____ (1972), *Obras inmortales*, Madrid, edaf Ediciones.

_____ (1962), *Obras completas*, tomo iii, Madrid, Aguilar.

_____ (1957), *Obras completas*, tomo i, recopilación, traducción, estudio preliminar y notas de Rafael Cansinos Asséns, Madrid, Aguilar.

Grabert. W. y A. Mulot (1973), *Geschichte der deutschen Literatur*, München, Bayrischer Schulbuch.

Grimal, Pierre (1993), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

Heidegger, Martin (1989), *Vom Wessens der Wahrheit*, Frankfurt, Vittorio Klostermann.

_____ (1947), *Über den Humanismus*, Frankfurt, Vittorio Klostermann.

Heinzle, Joachim y Anneliese Waldtschmidt (1991), *Die Nibelungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Heller, Agnès (1985), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Península.

Heráclito (1968), *Fragmentos/Fragmente*, Dublín-Zúrich, Weidman. En español:

(2009), *Fragmentos B15, Fragmentos e interpretaciones*, Madrid, Ardora.

Herder, J. G. (1982), *Obra selecta*, prólogo, traducción y notas de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara.

Hölderlin, Freidrich (1977), *Obra completa en poesía*, tomo I, Barcelona, Ediciones 29.

Hoffmann, E. T. A. (2008), *El hombre de la arena. Precedido de "Lo siniestro" por Sigmound Freud*, Barcelona, editor José J. de Olañeta.

_____ (2007), *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, Madrid, Editorial El Club Diógenes, Valdemar.

_____ (2000), *Cuentos*, México, Porrúa, Col. "Sepan cuantos...".

Hofmann, Werner (1992), *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península.

Honour, Hugh (1992), *El Romanticismo*, Madrid, Alianza/Forma.

Hübner, K. (1985), *Die Wahrheit des Mythos*, Munich, C. H. Beck.

Hume, D. (2004), *Diálogos sobre la religión natural*, traducción de Carmen García Trevijano, Madrid, Tecnos.

Janz, Paul (1985), *Nietzsche*, Madrid, Alianza.

Jensen, Jens Christian (1980), *Caspar David Friedrich*, Barcelona, Blume.

Juanes, Jorge (2006), *Goya y la modernidad como catástrofe*, México, Ítaca.

_____ (2003), *Hölderlin y la sabiduría poética* (La otra modernidad), México, Itaca.

Jung, C. G. (1997), *Nietzsche´s Zarathustra*, James L. Jarrett (ed.), Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series XCIX.

Kolbert, Elizabeth (2011), "Bienvenido al Antropoceno, la Era del hombre", *National Geographic*, en español, vol. 28, núm. 3.

Lao-Tse (1990), *Tao-Te King, Libro del Tao y de su virtud*, Chile, Cuatro vientos, versión castellana de Gaston Soublette.

Leymarie, Jean (1980), *Zao Wou-Ki*, Barcelona, Polígrafa.

López Castellón, Enrique y Julio Quezada (eds.) (2005), *Nietzsche bifronte*, Madrid, Biblioteca nueva.

Maestro Eckhart (1998), *Fruto de la nada*, Madrid, Siruela, edición y traducción de Armando Vega Esquerra.

Maragall, Joan (1929), *Obres completes*, tomo I, Barcelona, Edició de fills de Joan Maragall, Sala Parés Librería.

Martin, Bernhardt (1992), *Nibelungenmethamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*, München, Iudicum Verl.

Matos Moctezuma, Eduardo (2005), *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*, México, Conaculta.

Mayos, Solsona, G. (2004), *Ilustración y Romanticismos. Introducción a la polémica entre Kant y Herder*, Barcelona, Herder.

Nietzsche, Friedrich (2010), *Fragmentos póstumos*, vol. I (1869-1874), Madrid, Tecnos.

_____ (2010), *Fragmentos póstumos*, vol. III (1882-1885), Madrid, Tecnos.

_____ (2008), *Fragmentos póstumos*, vol. II (1875-1882), Madrid, Tecnos.

_____ (2008), *Fragmentos póstumos*, vol. IV (1885-1889), Madrid, Tecnos.

_____ (2005), *Nosotros los filólogos. El valor de la vida de Eugen Dühring. Fragmentos póstumos (1874-1875)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

_____ (1994), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.

_____ (1990), *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, traducción de Andrés Sánchez Pascual.

_____ (1984), *Así habló Zaratustra*, Alianza Bolsillo.

_____ (1980), *Werke*, G. Colli y M. Montinari (eds.), Berlín, Walter Gruyter.

Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, II, Pl., p. 189.

_____, *Sylvie*, Cl., Gr.

_____, *Aurélia*, Cl. Gr.

_____, *Introduction au Faust de Goethe*, T.1, Pl.,

_____, *Articles*, T. 1, Pl. Odéon,

_____, *Petits Châteaux de Bohème*, Cl. Gr.

Novalis (1985), *Himnos a la noche*, Barcelona, Icaria, traducción de José María Valverde, introducción de Rafael Argullol.

Overbeck, F. (2009), *La vida arrebatada de F. Nietzsche*, Madrid, Errata naturae.

Ortiz-Osés, Andrés (2009), *Heidegger y el ser-sentido*, Bilbao, Universidad Deusto.

_____ (2008), *La herida romántica. Salir del almario*, Barcelona, Anthropos.

_____ (2006), *Amor y sentido*, Barcelona, Anthropos.

_____ (2000), La razón afectiva, Salalmanca, San Esteban.

_____ (1995), *Cuestiones fronterizas*, Barcelona, Anthropos.

_____ (1992), *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Barcelona, Anthropos.

_____ (1989), *Antropología simbólica vasca*, Barcelona, Anthropos.

_____ (1986), *La nueva filosofía hermenéutica*, Barcelona, Anthropos.

_____ (1982), *C. G. Jung*, Bilbao, Universidad Deusto.

_____ y P. Lanceros (dirs.) (2006), *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Paz, Octavio (1960), *Libertad bajo palabra*, México, FCE, Letras mexicanas.

Pevsner, Nikolaus (1992), *Los orígenes de la arquitectura y el diseño moderno*, Barcelona, Destino-Thames and Hudson.

Pinkola Estés, Clarissa (selección e introducción) (2001), *Cuentos de los Hermanos Grim*, España, Ediciones B.

Rahner, K. (1969), *Sentido teológico de la muerte*, Barcelona, Herder.

Rilke, R. M. (1989), *Briefe an einen jungen Dichter*, Frankfurt, Bibliothek Suhrkamp Verg.

Rosenblum, Robert (1993), *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza/Forma.

Rosemberg, Alfred (2011), *El mito del siglo XX*, España, Ed. Retorno.

Rothenstein, John y Julio E. Payró (1967), *Joseph Turner*, Buenos Aires, Pinacoteca de los genios/CODEX.

Ruskin, J. (1996), *Sobre Turner*, México, UNAM.

Safranski, Rudiger (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México, Tusquets, trad. Raúl Gabás.

Sala Rose, Rosa (2003), *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, El Ancantilado, presentación Rafael Argullol.

Saltzman, Liza (1999), *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Nueva York, Cambridge University Press.

Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, Antigua versión de Casiodoro de Reyna (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones: 1862, 1909 y 1960, Revisión de 1960, EUA, Holman Bible Publisher.

Sauder, G. (ed.) (1987), *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, Hamburgo, Felix Meiner.

Schelling, F. W. J. (1989), *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos, edición bilingüe.

Schenk, H. G. (1979), *El espíritu de los románticos europeos*, México, FCE.

Schopenhauer, Arthur (1987), *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa.

Schulze, Ursula (1997), *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, Reclam Verl.

Simmel. G. (1986), *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, 2 vols., Madrid, Alianza, traducido del alemán por José Pérez Bances.

Shelley, Percy, B. (1792-1822) (2000), *Adonais y otros poemas breves*, Madrid, Espasa, traducción, prólogo y notas de Vicente Gaos.

Sloterdijk, P. (2000), *El pensador en escena*, Valencia, Pre-textos.

Sófocles (2002), "Edipo Rey", en *Tragedias*, Madrid, Gredos.

Solana, Maite (1998), "Ilustrados y románticos frente al mito", en Yves Bonnefoy (dr.), *Diccionario de las mitologías*, vol. IV: Las mitologías de Europa, Barcelona, Destino, pp. 33-47.

Starobinski, Jean (1998), "La fábula y la mitología durante los siglos XVII y XVIII. Su posición en la literatura y la reflexión teórica", en Bonnefoy (dr.), *Diccionario de las mitologías*, vol. IV: Las mitologías de Europa, Barcelona, Destino, pp. 493-516.

Swedenborg, E. (2002), *Del Cielo y del Infierno*, España, Siruela.

Toman, Rolf (ed.) (2000), *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, Pintura, Escultura y Dibujo*, Colonia, Könemann.

Tsigakou, Fani-María (1985), *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del Romanticismo*, Barcelona, Serbal.

Ungaretti, Giuseppe (1965), *Antología poética*, Buenos Aires, Compañía Fabril.

Vattimo, Gianni (20009), *Addio alla veritá*, Roma, Meltemi.

_____ (2007), *Opere Complete*, Roma, Meltemi.

_____ (2006), *Non essere Dio*, Regio Emilia, Albertino.

_____ (2001), *Introducción a Nietzsche*, Península, traducción de Jorge Binaghi.

Verjat, Alain (ed.) (1992), *El retorno de Hermes*, Barcelona, Anthropos.
Walter, Philippe (2005), *Mitología cristiana*, Buenos Aires, Paidós.
Warrell, Ian (ed.) (2007), *Catalogue J. M. W. Turner*, editado para la exposición 2007-2008, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Tate Publishing.
Wolf, Norbert (2003), *Friedrich*, Colonia, Taschen.
_____ (1999), *Painting of the Romantic Era*, Colonia, Taschen.
Wordsworth, W. y S. T. Coleridge (1985), *Baladas líricas*, Caracas, Monte Ávila, selección, traducción y presentación de Gustavo Díaz Solís.
Zabala, Santiago (ed.) (2009), *Debilitando la filosofía. Ensayos en honor de G. Vattimo*, Barcelona, Anthropos.
Zubiri (1965), *Sobre la esencia*, Índices. Madrid, Ed. Sociedad de Estudios y Publicaciones.

Videos

Simon Schama (1996), "J. M. W. Turner, El barco de esclavos", en *The Power of Art*, vol. 2, video [DVD] BBC, Londres [www.peliculasenpantalla.com].

Discografía

Mozart (1953), *La flauta mágica*, Nicolai Gedda, Elisabeth Schwarzkopf, Giuseppe Taddei, Mario Petri, Rita Streich, Antonio Pirino; Coro y Orquesta de la RAI de Roma, dirigidos por Herbert von Karajan; MYTO; 2 CD (versión en italiano y grabación en vivo).
_____ (1993), Herbert Lippert, Elisabeth Norberg-Schulz, Georg Tichy, Kurt Rydl, Hellen Kwon, Wilfried Gamilch; Coro del Festival Húngaro y Orquesta Failoni de Budapest, dirigidos por Michael Halasz; NAXOS, 2 CD.
Wagner, *El anillo de los Nibelungos*, Herbet von Karajan dirigiendo a la Filarmónica de Berlín, Grabación en estudio. Estereofónico. Deutsche Grammophon/Polygram.

Autores

Lluís Duch. Es natural de Barcelona, Monje de la Abadía de Montserrat. Realizó estudios de doctorado con Max Seckler y Hans Blumenberg. Ha sido profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor invitado en la Facultad de Teología de Cataluña, en el Institut d´Humanitas de Barcelona y en la Biblioteca Mytstica et Philosophica Alois M. Haas, de la Universidad Pompeu Fabra.

De su larga producción podemos destacar *Mito, Interpretación y Cultura* (aparecido en castellano en 1998); y a partir de su reflexión sobre el símbolo y las llamadas *estructuras de acogida*, los seis volúmenes de su *Antropología de la vida cotidiana* (1999-2004), de los que se han traducido al castellano *Simbolismo y salud*, *Escenarios de la corporalidad* y *Ambigüedades del amor*, los dos últimos en colaboración con Joan-Carles Mèlich. Su última obra, dedicada a la cuestión de Dios, lleva por título *Un extraño en nuestra casa* (2009).

Manuel Lavaniegos**.** Filósofo y poeta. Doctor en Arte y Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Investigador del *Seminario de Hermenéutica* del Instituto de Investigaciones Filológicas. Profesor del Posgrado de Filosofía de la Religión en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Entre sus publicaciones más importantes se pueden destacar: *Configuraciones trágicas. Teatro y filosofía* (1995), *Rubén Címet o la escultura del reencantamiento del mundo* (1997), *La ceremonia*

imaginaria de Jean Genet (1999), *El puente inconcluso. Derivas sobre la pintura de Marcos Límenes* (2000). Entre sus libros de poesía: *Caligramas de Cenizas* (1997), *El dolor del viento* (2003) y *Cosecha Furtiva* (2008).

Gabriel Muzzio**.** *Licenciado en teatro* por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la *Universidad Nacional de Córdoba*, Argentina. Actualmente investiga sobre el mito de *Fausto*.

Ha actuado en diferentes obras de teatro infantil. Participa en encuentros y festivales de teatro nacionales e internacionales. Desarrolla el proyecto *Estrategias compositivas para la elaboración de puestas en escena***.**

Trabajó en el *Centro Morelense de las Artes* (2004-2011), donde elaboró el plan de estudios de la *Licenciatura en teatro* junto con el equipo de trabajo de la Mtra. María del Carmen Blunno. Implementó el *Diplomado en Teatro* y el *Programa de Iniciación a las Artes Escénicas*. .

Andrés Ortiz-Osés. Estudió en Huasca, Comillas, Roma e Innsbruck, donde se doctoró en Filosofía hermenéutica. Catedrático emérito de la Universidad de Deusto-Bilbao. Ha colaborado con el Círculo de Eranos (Suiza) y es Miembro de Honor de la Sociedad Española de Psicología Analítica. Fundador de la *Hermenéutica Simbólica* y especialista en la interpretación de símbolos, mitos y arquetipos culturales. Ha dirigido el *Diccionario de Hermenéutica* y el *Diccionario de la Existencia* y ha publicado entre otras obras: *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, *Visiones del mundo*, *Filosofía de la vida*, *Mitología cultural*, *C. G. Jung (Arquetipos y Sentido*), *Heidegger y el ser-sentido*. Su última obra, *Libro de símbolos* (2010), ofrece una galería de símbolos artísticos, amorosos, religiosos, geográficos, musicales, fílmicos, filosóficos, trascendentales y existenciales; de imágenes clásicas, modernas y posmodernas que enmarcan el devenir del hombre en el mundo.

Blanca Solares. Investigadora del Programa en *Estudios de lo Imaginario* del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM/UNAM), donde dirige el Proyecto: Hermenéutica de la Imagen, el Símbolo y el Mito. Profesora de la FCPyS y del Posgrado de Filosofía de la Religión (FFyL), de la Universidad Nacional Autónoma de México. En su obra *Madre Terrible* (Anthropos/UNAM, 2007), se aboca a la investigación exhaustiva del arquetipo de la Diosa en la cosmovisión del México Antiguo tomando como eje el análisis fenomenológico de la imagen femenina formulado por Erich Neumann, discípulo prominente de C. G. Jung y animador central del Círculo de Eranos. Coordina periódicamente el *Diplomado en Hermenéutica e historia del mito*. Trabaja en colaboración estrecha con la *Escuela de Grenoble* y el *Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité*.

Mónica Steenbock. Licenciada en Historia del Arte por el Instituto de Cultura Superior de la Ciudad de México, Maestra y Doctora en Literatura Comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Especialista en mitología, arte y literatura.

Ha trabajado como docente en el Instituto de Cultura Superior, en la Universidad Iberoamericana, en el Instituto Helénico y en la UNAM.

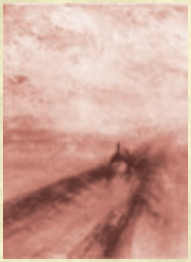
Centra su interés en la condición de lo simbólico y sus implicaciones dentro de los ámbitos de poder que se definen a través de imágenes míticas capaces de consolidar cosmogonías específicas; asimismo, en la imagen simbólica como clave del lenguaje y de su posibilidad poética, que garantiza una continuidad espiritual dentro de las culturas y consolida identidades específicas.

Adriana Yáñez Vilalta. Poeta y ensayista. Fue doctora en Filosofía por la UNAM y realizó estudios de posgrado en filosofía en la Universidad de Paris X, Nanterre, y en la Universidad Humboldt de Berlín. Fue profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de

la UNAM y fundadora del Seminario de Filosofía y Poesía del Centro de Investigación y Desarrollo en Humanidades del Estado de Morelos. Fundadora del Programa en Estudios de lo Imaginario del CRIM. Muy especialmente se consagró al estudio de las diferentes vertientes del "pensar poético" del romanticismo. Entre sus libros destacan: *Los románticos nuestros contemporáneos* (1993), *Nerval y el romanticismo* (1998) y *Actualidad del movimiento romántico* (1999).

En 2004, la UNAM le otorgó el *Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz* por la relevancia de sus aportaciones como académica e investigadora.

Mito y Romanticismo
se terminó de imprimir el 28 de junio de 2012
en los talleres de Servigraf, S.A. de C.V.,
Tulipán Holandés 206, Col. Tulipanes, Cuernavaca, Morelos.
Se tiraron 200 ejemplares
en papel cultural de 90 gramos los interiores,
y en cartulina sulfatada los forros.
Tipo de impresión: offset con salida directa a placas,
encuadernación rústica, cosida y pegada.
La tipografía se realizó en fuente
Adobe Caslon Pro de 9, 10, 11 y 15 pts.
La corrección de estilo fue realizada por María G. Giovannetti;
la formación, de Irma G. González Béjar.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Blanca Solares.



Los pensadores de la Ilustración, a pesar de cultivar con profusión moralizante el acervo de la mitología greco-romana, consideraban al mito como una cosa bárbara, como una masa tosca y extraña de ideas confusas y supersticiosas. Para ellos, constata E. Cassirer: "El mito termina donde empieza la filosofía, como la oscuridad se desvanece cuando sale el sol". Sin embargo, esta idea experimenta un cambio radical en cuanto llegamos a los artistas y filósofos románticos. En la perspectiva de estos autores, el mito se convierte en la fuente misma de la cultura humana. "El arte, la historia y la poesía derivan del mito". Después de más de veinte siglos de pugna, el mito se transforma en el aliado de la filosofía. El interés romántico por el mito respondía al anhelo profundo de llegar hasta las fuentes de la creatividad humana originaria. La poesía debía aprender un nuevo lenguaje, no de conceptos, ni de ideas claras y distintas, sino de jeroglíficos, de símbolos secretos y sagrados. Este paso entrañaba las más importantes consecuencias en el desarrollo ulterior del pensamiento tanto artístico y filosófico como político; de hecho, impregna con su impronta al *Zeitgeist* concreto de la modernidad.

El conjunto de ensayos que el lector tiene en sus manos abordan estas relaciones conflictivas desde el horizonte teórico de la hermenéutica simbólica o unidad de una ciencia del hombre basada en el reconocimiento de la complejidad extrema del ser humano (G. Durand): la antropología de la ambigüedad o *logomítica* (Ll. Duch), la razón afectiva (A. Ortíz-Osés), la poesía (A. Yáñez), la literatura (G. Muzzio), la dimensión simbólica de la política (M. Steenbock) y el arte como viaje a los confines (M. Lavaniegos). Todos bajo la coordinación de Blanca Solares.

9 786070 228445

CRIM

Universidad Nacional Autónoma de México